

STUDIEN ZUM EXPRESSIONISMUS UND
SEINER REZEPTIONSGESCHICHTE
IN DER BILDENDEN KUNST

Bärbel Wauer

1902



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554013_0008

STUDIEN ZUM EXPRESSIONISMUS UND SEINER
REZEPTIONSGESCHICHTE IN DER BILDENDEN KUNST

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Bärbel Wauer

aus Köln

München 1982

Referent: Prof. Dr. F. Piel

Korreferent: Prof. Dr. H. Bauer

Tag der mündlichen Prüfung: 22.2.1982



Meinen Eltern

Literaturverzeichnis

	Seite
Einführung	4
Gegenstand der Arbeit	4
Methodisches Vorgehen und Ziel der Arbeit	8
Teil I	
Darstellung und Analyse des Expressionismus in der bildenden Kunst anhand von Konversationslexica	12
1. Vorbemerkung	12
2. Zum Begriff 'Expressionismus'	13
3. Entstehungsgeschichte des Expressionismus	20
3.1. Historische Ausbildung einzelner Gruppen in den verschiedenen Gattungsbereichen der bildenden Kunst	20
3.2. Vorläufer und Parallelerscheinungen	25
4. Der expressionistische Stil	31
4.1. Stilelemente	31
4.2. Inhalte und Einflüsse	36
4.3. Zum Problem einer ikonologischen Bestimmung	40
5. Zusammenfassung	43

	Seite
Teil II	
Entwicklungsgeschichtliche Darstellung anhand von Fachpublikationen seit 1907	47
1. Definition des Begriffs im historischen Wandel	47
2. Expressionistische Darstellungsprinzipien und ihre Anwendung auf die Malerei	54
2.1. Materiale Eigenschaften	54
2.1.1. Farbengebung	54
2.1.2. Farbe und Kontur	64
2.1.3. Farbe und Kontur als raumschaffende Elemente	72
2.1.4. Licht als Funktion von Farbe	79
2.2. Strukturelle Eigenschaften	83
2.2.1. Farbwirkung	83
2.2.2. Neue Bedeutungsinhalte	87
3. Das expressionistische Kunstwerk als Ausdruck seiner Zeit	95
3.1. Die veränderte Stellung des Menschen in der Welt	95
3.2. Konfrontation von 'Ich' und Außenwelt	96
3.3. Expressionistischer Ausdruck als Ergebnis übersteigerten Subjektivismus'	100
3.4. Der Einfluß des Kriegs auf die expressionistische Kunst	102
4. Einflüsse von vorangehenden und zeitlich parallel verlaufenden Kunstrichtungen auf den Expressionismus	106
4.1. Vorläufer auf formalem und inhaltlichem Gebiet	106
4.2. Affinität zu zeitlich parallel verlaufenden Kunstrichtungen in Frankreich und Italien	110

	Seite
4.2.1. Formale und ikonographische Abgrenzung des Expressionismus zu Fauvismus, Ku- bismus, Orphismus und Futurismus	110
5. Einfluß und Ausstrahlung des Expressio- nismus auf nachfolgende Kunstrichtungen	122
5.1. Das Ende des historischen Expressionis- mus	122
5.2. Der Einfluß expressionistischer Gestal- tungsprinzipien auf die Kunst der 20er Jahre	125
5.5. Der Blaue Reiter und der abstrakte Expressionismus	129
 Teil III	
Entwicklung und Wandlung der Rezeption des Expressionismus im Bereich der projektiven Bildnerei	132
1. Neue Aspekte innerhalb der Definitions- grenzen des Expressionismus	132
2. Nationalisierung des Expressionismus- Begriffs in Deutschland	139
3. Diffamierung im Nationalsozialismus	144
4. Versuch einer Objektivierung des Expres- sionismus im Rahmen der gesamteuropäi- schen Kunsterscheinungen in der Rezeption nach 1945	149
Literaturverzeichnis	156
Lebenslauf	

EINFÜHRUNG:

Gegenstand der Arbeit

Der Expressionismus ist lange Zeit als irrationalistisches, fixiert durch völkerpsychologische Klischees, und deshalb schwer zu analysierendes Phänomen betrachtet worden. Erst in den letzten Jahren wird der Expressionismus unter neuen Aspekten rezipiert.

Die folgende entwicklungsgeschichtliche Darstellung anhand von Konversationslexica und Fachliteratur soll Gesichtspunkte aufzeigen, die den Expressionismus als komplexe von zeitlich parallel verlaufenden Kunstrichtungen weitgehend unabhängige Ausrichtung charakterisieren.

Die Expressionismus-Rezeption in den letzten Jahren im In- und Ausland, vor allem aber der Versuch einer neuen Sichtweise in den U.S.A. und in Frankreich, gab den Anstoß für diese Arbeit. Gerade die neuere Literatur zeigt, wie schwierig es ist, Abstand von einem negativen Urteil zu gewinnen, daß sich über Jahrzehnte hinweg gehalten hat, an dem aber nicht zuletzt die deutschen Kunsthistoriker und Kritiker selber einen Teil der Schuld tragen. Ihre irrationalistische, auf völkerpsychologische Klischees aufgebaute Kritik - immer wieder fallen Ausdrücke wie 'arisch', 'ur-deutsch', 'metaphysisch' usw. - unterstützt das teilweise negative Deutsch-Bild im Ausland und charakterisiert den Expressionismus als eine auf Deutschland beschränkte Kunstform. Auch die Gewohnheit, Gruppen zu bilden und Manifeste zu schreiben, erschien ausländischen Kritikern ein Zeichen zu sein für den Zusammenhang der expressionistischen Bewegung mit dem Nationalsozialismus. Daß die Darstellung einer solchen Verbindung nicht gerade förderlich für das Bild des Expressionismus' im Ausland ist, läßt sich leicht nachvollziehen.

In Deutschland nach dem 2. Weltkrieg stand man dem Expressionismus betont positiv gegenüber. Diejenigen, die seit 1935 als 'entartet' verfolgt wurden, gewannen neue Anerkennung, und man versuchte, den lange Zeit Verfehmten zu neuer Achtung zu verhelfen. Im Ausland jedoch blieb man uninteressiert am Expressionismus, vor allem in recht chauvinistischen Ländern wie England und besonders Frankreich, das befürchtete, seinen Ruf als das Kunstzentrum schlechthin zu verlieren, wurden Kunstercheinungen, die außerhalb seines Geltungsbereiches entstanden, gar nicht erst zur Kenntnis genommen.

Von allen Kunstrichtungen hat kein Stil die Malerei des 20. Jahrhunderts so entscheidend mitgeprägt wie der des Expressionismus. Diese Erkenntnis ist wohl auch mit ein Grund, weshalb diese Stilrichtung der ersten beiden Jahrzehnte des Jahrhunderts in Deutschland heute wieder so stark zur erneuten Darstellung und Auseinandersetzung in der Kunstliteratur sowie im Ausstellungswesen geführt hat.

Heute ist man bemüht, den Expressionismus aus der Sackgasse des allein emotionalen, nur schwer kontrollierbaren Bereiches, der kaum analysiert werden kann, herauszuholen. Doch auch jetzt gibt es noch Autoren, die eine gerechte Beurteilung des Expressionismus erschweren, indem sie schreiben: "Das Schwärmerische, Gefühlsbetonte, Unkontrollierbare, gehört zum Wesen des Expressionismus und entzieht ihn sogleich der exakten Analyse."¹⁾

Genau hier setzt auch die Reaktion ausländischer Kritiker an. Ihnen mißfällt die expressionistische Darstellungsart aufgrund der übersteigerten Ausdrucksmittel, die Ausländern so typisch deutsch im negativen Sinne erscheint, und die für sie umso schwerer nachzuvollzie-

1) Lothar-Günther Buchheim: Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956, S. 28.

hen ist, da in Deutschland auch die Tradition, aus der der Expressionismus sich entwickelt hat, in mancher Hinsicht eine andere ist als beispielsweise die des Fauvismus in Frankreich, der stark von der Ästhetik des Neo-Impressionismus beeinflusst worden ist. Für den Expressionismus hat mehr das geistige Gedankengut der Romantik, d.h. die Deckung von Innen und Außen im Gemälde, ebenso wie die Ideenwelt des Symbolismus eine Rolle gespielt. Die französische Kunst unterliegt einem formalästhetischen Wandel, in der deutschen Kunst dagegen vollzieht sich die Veränderung mehr auf der Ebene der allgemeinen Geistesgeschichte. Der Expressionismus in Deutschland greift auf alle Lebensbereiche über, er wird zur neuen Lebensphilosophie.

Innerhalb der einzelnen Gattungen in der bildenden Kunst vertritt der neue Stil eine Vielzahl von oft gegensätzlichen Tendenzen, wofür nicht zuletzt auch die Künstler in ihren mannigfaltigen Eigenwilligkeiten selber die Verantwortung tragen. Zu diesen unterschiedlichen Vorstellungen kommt die Schwierigkeit, den historischen Expressionismus zeitlich einzugrenzen. In Architektur und Literatur läßt er sich über die ersten beiden Jahrzehnte dieses Jahrhunderts hinaus verfolgen, wohingegen er in der projektiven Bildnerei schon mit Beginn der Zwanziger Jahre sein Ende fand. Außerdem erschwert noch ein 3. Problem eine präzise Definition des Begriffs: Expressionistische Tendenzen können zu allen Zeiten unabhängig von bestimmten Stilformen auftreten, doch primär dort, wo die Kunst sich von der Natur entfernt und stark emotionalen Forderungen unterliegt, so z.B. im Isenheimer Altar von Mathias Grünewald oder in Werken von El Greco. - Und gerade diese Darstellungsweise übte starken Einfluß auf den Expressionismus aus. - Hintergründige Tiefe drückt sich in übersteigerter Farbe und teilweiser Verzerrung der Körperverhältnisse aus. Der expressive Ausdruck wird zum Darstellungsmittel von

Innerlichkeit. Der Künstler will seiner subjektiven Gefühlshaltung Ausdruck verleihen, was auch das Anliegen des Expressionisten schlechthin ist. Hier wird der Begriff Expressionismus nicht nur auf den Stil des beginnenden 20. Jahrhunderts projiziert, sondern auch auf historische Kunstformen angewendet.¹⁾ Jedoch beschränkt sich das expressive Element eher auf einzelne Künstlerpersönlichkeiten, die in ihrem geistigen Umfeld als Ausnahmen gelten und sich weder formal, inhaltlich noch ikonologisch in ihren zeitgenössischen Rahmen einfügen.

Diese immer schon vorhandene expressive Richtung in der Kunst entwickelt sich aber erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer einheitlichen Stilform und erhält jetzt die Bezeichnung Expressionismus. Diese Richtung ist formal und inhaltlich aus den geistigen Bewegungen der ersten beiden Jahrzehnte dieses Jahrhunderts entstanden und hat sich durch stilistische, inhaltliche und geistige Übereinstimmungen zu einer Stileinheit entwickelt.

Alle diese Aspekte machen ein neues Überdenken des Begriffs, seiner Darstellung und seiner Rezeption nötig, um ihm im Rahmen des europäischen Kontextes der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts eine veränderte Stellung zuzuweisen, die seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung fern von emotionalisierenden Tendenzen und völkerpsychologischen Klischeevorstellungen.

1) Vgl. z.B.: Peter Meyer: Europäische Kunstgeschichte, Zürich 1947, Bd. I, S. 324; Bd. II, S. 207.

Methodisches Vorgehen und Ziel der Arbeit

Im ersten Teil der Arbeit soll anhand von in- und ausländischen Lexica eine allgemeine Entwicklungsgeschichte des Begriffs Expressionismus in der bildenden Kunst gegeben werden. Dieses Kapitel geht besonders ein auf die unterschiedlichen Darstellungen der Stilrichtung vor dem Hintergrund zeitlich bedingter sowie lokalspezifischer Umstände. Schon hier deuten sich Tendenzen in der Entwicklung an, die im 2. Teil der Arbeit, d.h. in der Fachliteratur zum Expressionismus Bestätigung finden werden.

Eine vielfach einseitige Beurteilung des Expressionismus traf man bis vor einigen Jahren vorrangig in der Fachliteratur und im Ausstellungswesen des Auslands an. Doch diese negative Einschätzung kommt nicht von ungefähr, hat doch die frühe deutsche Kunstkritik des Expressionismus' durch manch' tendenziöse und ideologische Aussage diesem Dilemma schon Vorschub geleistet. Erst in den letzten Jahren sind Arbeiten entstanden, die versuchen, den Expressionismus unter anderen Vorzeichen zu betrachten und zu analysieren.

Um in Lexica und spezieller Literatur die Geschichte des Expressionismus' und seiner Rezeption umfassend darzustellen, ist es besonders erforderlich, auch frühe Werke zum Vergleich heranzuziehen. Umso besser wird man die Unterschiede in der Kunstliteratur des ersten Drittels dieses Jahrhunderts im Gegensatz zu jener der letzten drei Jahrzehnte herauskristallisieren können, um dann den Wandel in der Wertung, den der Expressionismus erfahren hat, verdeutlichen zu können.

Die Entwicklung in den Publikationen zum Expressionismus findet eine jähe Unterbrechung ab 1933 mit der Dif-

- 9 -

famierung der Expressionisten als 'Entartete'. Max Sauerlandt ist zu diesem Zeitpunkt der Letzte, der versucht hat, dem Expressionismus durch Objektivität näherzukommen. Was darüberhinaus in Deutschland zu diesem Thema geschrieben wurde, ist nichts weiter als agitatorische Polemik der Nazi-Zeit.

Anknüpfend an die Rezeption vor der Hitler-Zeit versucht man nach dem 2. Weltkrieg in zunehmendem Maße, vor allem in Deutschland den Expressionismus unter neuen Gesichtspunkten zu analysieren. So stellen ihn einige Autoren nicht mehr als eklektische Sonderform der französischen Kunst dar, sondern bemühen sich, dem Expressionismus in Kontext mit zeitlich parallel verlaufenden Kunstströmungen vor allem in Frankreich einen neuen gerechteren Stellenwert zukommen zu lassen. Der Expressionismus basiert wie die übrigen Stilrichtungen zu Beginn des Jahrhunderts - z.B. Fauvismus oder Kubismus - auf ähnlichen geistigen Grundlagen, formal und inhaltlich aber hat er sich in mehr oder minder großem Maße unabhängig entwickelt wie auch umgekehrt, was noch zu zeigen sein wird.

Diese Ausführungen dokumentieren, in welchem Maße Kunstwerk und Rezipient abhängig sind von bestimmten Systemveränderungen, die ständig und wechselseitig unterschiedliche Entwicklungen durchlaufen, "in einer Beziehung, die sich in der Geschichte und 'mit' den Bewegungen der Geschichte wandelt, - mit den Bewegungen der Geschichte, an deren 'augenblicklichem Ende' wir selbst stehen"¹⁾.

Jede Zeit hat den Expressionismus unter anderen Aspekten rezipiert. Hier soll der Versuch unternommen werden, die-

1) Friedrich Piel: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Scriptum Wintersemester 1975/76, S. 2.

sen Verständniswandel in Abhängigkeit vom historischen Kontext darzustellen und den Begriff Expressionismus von unserer heutigen Sicht aus zu definieren.

Da es sich in der spezifischen Literatur zum Expressionismus vielfach um Interpretationen von Einzelpersönlichkeiten handelt, entstanden einige Schwierigkeiten bei einer systematischen Darstellung allgemein typischer Stilmerkmale.¹⁾

Expressionismus wird in dieser Arbeit mehr als Oberbegriff verwendet, unter dem sich diverse Darstellungsformen ähnlichen geistigen Ursprungs zu Beginn des Jahrhunderts - nicht nur auf Deutschland beschränkt - vereinen.

Weitgehend auf Deutschland bezogen geht hier der Weg der Darstellung vom Allgemeinen, d.h. von der Definition des Begriffs im Bereich der bildenden Kunst anhand von Konversationslexica im 1. Teil hin zur Darstellung expressionistischer Wesenszüge anhand von spezifischer Literatur, die sich dann ausschließlich auf die Gattung der Malerei beschränkt.

Dieser Weg bringt den Vorteil, schon vorab unter den so reichen Definitionen zum Expressionismus in der bildenden Kunst selektieren zu können, trotzdem aber wesentliche Merkmale, wie sie sich übergreifend auch in Graphik, Plastik und Architektur darstellen - wie man aus dem ersten Teil der Arbeit ersehen kann - anhand von konkreten Beispielen abzulesen.

Die Bestimmung dieser Kunstrichtung soll auf mehreren Ebenen dargestellt werden, nämlich auf der historischen, der formalen und ikonographischen, welche abhängig sind vom geistigen Umfeld Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Außerdem wird anschließend die Affinität

1) ... aus den schon kurz angeführten Gründen auf S. 6.

zu parallel verlaufenden und nachfolgenden Stilen überprüft werden, mit dem Ziel der Ein- und Abgrenzung des Expressionismus ebenso wie der Feststellung von Parallelen und Gemeinsamkeiten der deutschen Kunst im Verhältnis zu den Stilrichtungen in Frankreich und Italien zu Beginn dieses Jahrhunderts. Gerade dieser Punkt dokumentiert die Spannweite unterschiedlicher Auffassungen der Rezipienten vom Expressionismus als mehr oder weniger eigenständige - ausschließlich auf Deutschland bezogene bzw. überregionale - Kunstrichtung.

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, daß das Vorhaben einer solchen Untersuchung sicherlich einen erheblichen Mangel an Vollständigkeit aufweist, da es einfach unmöglich ist, bei so reichhaltiger Literatur zum Expressionismus in der bildenden Kunst jedes Werk in seiner vollen Breite erfassen und analysieren zu können. Es werden sozusagen nur Teilaspekte der Zeit ca. seit 1907 erfaßt, die aber die allgemeine Rezeptionsgeschichte repräsentieren.

TEIL I: DARSTELLUNG UND ANALYSE DES EXPRESSIONISMUS IN
=====
DER BILDENDEN KUNST ANHAND VON KONVERSATIONSLEXICA
=====

1. VORBEMERKUNG

Der erste Teil der Arbeit soll die Vielfältigkeit der Definitionen zum Terminus Expressionismus in der bildenden Kunst, wie er in in- und ausländischen Lexica seit 1925 erscheint, darstellen.

Wegen der Vielzahl an Begriffen, die ein Lexikon fassen muß, erscheinen die Definitionen, wie auch im Fall des Expressionismus, oft in "Form eines Referates von Ergebnissen, ohne explizite Angabe der jeweiligen Begründungskette. Die Verständlichkeit der Information beruht ... auf der Kenntnis des jeweiligen Standes argumentativer Verständigung in den Wissenschaften selbst."¹⁾ Man darf also nicht erwarten, daß sich ein Lexikon selbst zum Forum einer Auseinandersetzung macht, das muß der spezifischen Literatur überlassen werden, denn es entspräche nicht dem Ziel einer Magazinisierung des Wissens.

Trotzdem erkennt man hier schon ansatzweise gewisse Tendenzen, abhängig von historischen und nationalen Gegebenheiten, wie sie sich in der Fachliteratur wiederholen und vertiefen werden.

1) Jürgen Mittelstraß: "Vom Nutzen einer Enzyklopädie", Sonderbeitrag in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim 1971, Bd. 1, S. X.

2. ZUM BEGRIFF 'EXPRESSIONISMUS'

"Der Terminus 'Expressionismus' als kunsthistorische Epochenbezeichnung prägte Herwarth Walden, der ihn 1911 in seiner Zeitschrift "Der Sturm" für die gesamteurop.-fortschrittll. Kunsttendenzen der Zeit anwendete."¹⁾

"Die Stilbezeichnung Expressionismus entstand 1911 anläßlich der 25. Ausstellung der Berliner Sezession, an der sich eine als "Expressionisten" deklarierte Gruppe französ. Maler (u.a. G. Braque, P. Picasso und M. de Vlaminck) beteiligte."²⁾

Nach dem 2. Weltkrieg erfuhr der Begriff Expressionismus einen Wandel in seiner Bedeutung. Faßte man in frühen Lexica auch französische sowie italienische Maler, die heute dem Fauvismus, Kubismus oder Futurismus zugerechnet werden, unter den Oberbegriff Expressionismus, so belegt man jetzt nahezu ausschließlich deutsche Künstler mit diesem Terminus. Der Große Brockhaus von 1953 schreibt: "Er (der Expressionismus) ist die deutsche Erscheinungsform der Kunstrevolution, die gegen Ende des 19. Jh. anhub."³⁾ Als seine Vertreter in der Malerei werden die "Brücke", "die Neue Künstlervereinigung München", und der "Blaue Reiter" sowie einzelne Künstlerpersönlichkeiten unabhängig von Vereinigungen genannt.⁴⁾ Expressionismus wird hier also als Oberbegriff verstanden, unter dem sich Künstlergruppierungen und unabhängige Maler zusammenfinden.

Erst in den letzten Jahren beurteilt man den Expressionismus in der Malerei differenzierter, so bezeichnet

1) Meyer's Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bdn., Mannheim 1975, Bd. 8.

2) Lexiothek. Das Bertelsmann Lexikon in 12 Bdn., Gütersloh 1973, Bd. 3.

3) Der Große Brockhaus in 12 Bdn., Wiesbaden 1955, Bd. 3.

4) Der Große Herder in 12 Bdn., Freiburg 1954, Bd. 3.

man die Brücke als reinste Ausprägung des Expressionismus, rechnet jedoch nur frühe Werke der süddeutschen Künstler, gemeint sind wohl die der Neuen Künstlervereinigung München wie "Kandinsky, G. Münter, Jawlensky" zu dieser Stilform.¹⁾

In der Definition zum Blauen Reiter taucht die Stilbezeichnung Expressionismus nicht mehr auf, was auf eine Absetzung der Künstler um den Blauen Reiter vom Expressionismus schließen läßt. Auch ein französisches Lexikon bezeichnet den Blauen Reiter nur in seiner ersten Zeit als expressionistisch, dann wird auf sein neues formalästhetisches Konzept hingewiesen, daß sich erst in Verbindung mit dem Kubismus und Futurismus entfalten konnte und welches ihn stilistisch von der Malerei der nord- und mitteldeutschen Expressionisten unterscheidet.

Dagegen wird in deutschen Lexica der letzten Jahre vermehrt auf ausländische Künstler hingewiesen, die nach expressionistischen Gestaltungsprinzipien gearbeitet haben. Aufgrund gemeinsamer geistiger Wurzeln der Künstler zu Beginn dieses Jahrhunderts bahnt sich hier die Auffassung vom europäischen Expressionismus an. "Der gemeinsame Nenner dieser Künstler war die Wendung gegen das akademische wirklichkeitsnachahmende Bild und hemmende (impress.) Traditionen."²⁾

Die deutschen Vertreter des Expressionismus gründeten 1905 in Dresden die Künstlervereinigung 'Brücke'. Die Brücke "hat sich während der ganzen Dauer ihrer Existenz von 1905 bis 1913 kein einziges Mal als expressionistisch bezeichnet. Erst 1914 wendet Fechter diesen Terminus auf sieben Künstler an: Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein, Mitglieder der Brücke, Kandinsky

1) Meyer's Enzyklopädisches Lexikon, a.a.O., 1973.

2) Meyer's Neues Lexikon in 8 Bdn., Mannheim 1978, Bd. 2.

und Marc, Mitglieder des Blauen Reiters, und auf den Österreicher Kokoschka."¹⁾ Er erklärt den Expressionismus als "ein germanisches Phänomen, arisch und nordisch, das auf metaphysische Weise den Geist der Gotik verkörpert"²⁾.

Mit Paul Fechter beginnt die Klassifizierung des Expressionismus als eine typisch nordische Bewegung, damit fördert er als erster eine lokalspezifische Klischeevorstellung, die später ein so einseitig negatives Urteil gerade in der Expressionismus-Rezeption im Ausland nach sich zieht. Bestätigung findet dieses Bild in der Fachliteratur sowie in den Lexica.

Rein begrifflich läßt sich feststellen, daß die "Ursprünge des termini sich in Frankreich befanden, und daß gewisse Aspekte der französischen Malerei Ende des vorigen Jahrhunderts die Qualifikation expressionistisch verdienen"³⁾. So wurden beispielsweise die Werke von Abel Hervé schon 1901 im Katalog des 'Salon des Indépendents' als expressionistisch bezeichnet. "Der Ursprung des expressionistischen Terminus' als Stilbezeichnung aber liegt 1911, als 11 Franzosen auf der 25. Berliner Sezession ausstellten."⁴⁾

Für Matisse, der schon 1901 eine Ausstellung in Berlin bei Cassirer hatte, war die Ausdrucksweise im expressiven Sinne damals das zentrale Thema.⁵⁾ Er beschreibt

1) La Grande Encyclopédie Larousse, 20 Bde., Paris 1973, volume 8.

2) A.a.O.

3) A.a.O.

4) A.a.O.

5) Hinweis auf den Terminus 'expression', wie er von Henri Matisse verwendet wurde, vgl.: Encyclopaedia Universalis, 12 Bde., Paris 1968, Bd. 6.

dies in seinen theoretischen Überlegungen 'Notes d'un peintre' folgendermaßen: "Was ich vor allem zu erreichen suche, ist Ausdruck (expression). Der Ausdruck liegt für mich nicht etwa in der Leidenschaft, die auf einem Gesicht losbricht oder sich durch eine heftige Bewegung kundgibt. Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes. Der Raum, den die Körper einnehmen, die leeren Partien um sie, die Proportionen: das alles hat seinen Teil davon."¹⁾ 1909 wird Matisse' Aufsatz von einem deutschen Schüler übersetzt und in der Zeitschrift 'Kunst und Künstler' veröffentlicht.²⁾

Bei Matisse wird zwar schon der Terminus 'expression' im expressionistischen Sinne verwendet, dieser beschränkt sich jedoch auf den formalen Bereich des Gemäldes. Im Expressionismus liegt der Schwerpunkt dagegen mehr auf inhaltlicher Ebene, d.h. die bildnerischen Mittel rechtfertigen sich allein aus ihren Bedeutungsgehalten in Hinsicht auf die intendierte Aussage des Künstlers. Hier liegt ein entscheidender Unterschied zwischen der von Matisse vertretenen Auffassung von 'expression' und der von den Expressionisten begründeten Meinung von Ausdruckskunst.

Auch Wilhelm Worringer verwendet den Begriff Expressionismus im August 1911 in der Zeitschrift 'Sturm', "indem er sie (die Fauves) französisch 'Synthetisten und Expressionisten' nennt."³⁾

Herwarth Walden gibt der ersten Ausstellung seiner Sturm-Galerie den Namen: 'Französische Expressionisten', womit ausschließlich französische Künstler bezeichnet

1) Henri Matisse: Notes d'un peintre, in: Grand Revue, 1908, p. 231.

2) Kunst und Künstler VII, Berlin 1909, S. 355 ff.

3) Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968.

wurden, obwohl Maler des Blauen Reiters, Franz Flaum und Oskar Kokoschka daran teilnahmen. Hier zeigt sich, daß der Begriff Expressionismus auch zu dem Zeitpunkt, als in Deutschland längst die Brücke, die Neue Künstlervereinigung München wie auch unabhängige Künstler nach expressionistischen Gestaltungsprinzipien gearbeitet haben, der Begriff immer noch ausschließlich in Verbindung mit französischen Künstlern verwendet wurde. Erst im Dezember 1911 wendet Paul Ferdinand Schmidt in der Zeitschrift 'Rheinlande'¹⁾ diesen Terminus auf deutsche Künstler an.²⁾

Schließlich belegt Reiche, Direktor der Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln ebenfalls deutsche Künstler mit dem 'Expressionismus', wobei er vom Expressionismus als "Synonym für die moderne Kunst" spricht.³⁾

Man unternimmt also in diesem Lexikon den Versuch einer Herleitung des Begriffes ausgehend von Matisse' Auffassung von 'expression'. Seine Definition entspricht zwar nicht ganz unserem heutigen Verständnis von Expressionismus in der Malerei, was die spontane Umsetzung einer Empfindung durch die bildnerischen Mittel im Gemälde meint. Matisse vertritt mehr die Vorstellung vom Kunstwerk als Träger einer Komposition, die im Zusammenklang von Farben und Formen eine Bildharmonie vermitteln soll. In dem oben erwähnten Lexikon aber meint man mit Expressionismus ein Ausdruckswollen, das einer "germanischen Kultur", einer "nordischen"⁴⁾ entspringt. Die Prädominanz liegt hier auf der Intuition, der Imagination, dem autobiographischen Charakter des Dargestellten; in der Antipathie gegen das Bürgertum wie in der Auseinan-

1) Die Rheinlande, Düsseldorf 1910-22.

2) Vgl. Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968.

3) Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968.

dersetzung mit Moral, Religion, Erotik ect. im Gemälde. Dieses Phänomen ist einer nordischen Kultur entsprungen, hat aber nicht nur maßgeblichen Einfluß auf die zeitlich parallel verlaufenden Kunstrichtungen zu Beginn des Jahrhunderts in Europa, sondern ist auch von großer Bedeutung für nachfolgende Gestaltungsformen hier wie in den U.S.A. Der Expressionismus wird zum ersten Mal 1968 als "ein europäisches, ja sogar ein über die ganze Welt verbreitetes Phänomen des 20. Jahrhunderts" betrachtet.¹⁾

Zu Beginn der Zwanziger Jahre verdrängt die Neue Sachlichkeit, "auch Post-Expressionismus"²⁾ genannt, den Expressionismus, "sie verschafft dem Gegenstand im Kunstwerk neue Bedeutung"³⁾. Der Verismus als Übergangserscheinung findet keine Erwähnung.

"Der Expressionismus gilt seit 1933 als 'entartete Kunst'" und wird "durch Ausstellungs- und Malverbote unterdrückt."⁴⁾

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zum Wiederaufleben des expressionistischen Stils in der projektiven Bildnerie, besonders zur Übernahme und Weiterführung der abstrakten Malerei Kandinskys und den Darstellungsformen Paul Klees. "Hier übertrug H. Barr ihn (den abstrakten Expressionismus) auf jene Werke amerikanischer Maler, die in ideeller Fortsetzung der Anfänge vor dem 1. Weltkrieg, sowie der durch die Surrealisten erprobten automatischen Beschreibung von Gestaltungs- und Erlebnisimpulsen die rationale Kontrolle beim Malvorgang auszuschalten suchten,

1) Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968.

2) La Grande Encyclopédie, a.a.O., 1973.

3) Der Große Brockhaus, 15. Auflage, Leipzig 1930, Bd. 5.

4) Der Große Herder, a.a.O., 1954.

um zum freien Ausdruck psychischer Empfindungen zu gelangen: action painting, Tachismus, informelle Kunst."¹⁾

1) Brockhaus-Enzyklopädie in 20 Bdn., Wiesbaden 1975, 22 Bd. (Ergänzungsband).

3. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES EXPRESSIONISMUS'

3.1. Historische Ausbildung einzelner Gruppen in den verschiedenen Gattungsbereichen der bildenden Kunst

Im Jahr 1925 taucht der Begriff 'Expressionismus' zum ersten Mal in einem Konversationslexikon auf. Er wird als spezifische Epochenbezeichnung vor allem für den Bereich der bildenden Kunst - hier für Malerei, Graphik und Plastik - aber auch für das Gebiet der Dichtung und der Musik verwendet.

Der Expressionismus wird in dieser Definition als "Gegenströmung gegen den Impressionismus" bezeichnet.¹⁾ Kunstgeschichtliche Entwicklungsvorgänge verlaufen aber nicht plötzlich in völliger Umkehrung der bis dahin gegebenen stilistischen Aspekte. Der Expressionismus ist eine vom Impressionismus abhängige und aus diesem heraus entwickelte Variable. Die Übergänge sind fließend, so vollzieht sich auch die Entwicklung vom Impressionismus zum Expressionismus allmählich mit vielen Übergangserscheinungen.

Formal gesehen wird gegen "die Formverflüchtigung"²⁾ und die Farbstreuung im Impressionismus "Geschlossenheit und Verfestigung"³⁾ in der Bildkomposition, und "eine ganz einfache Farbgebung mit nur wenigen, aber starken und leuchtenden Farben"⁴⁾ gesetzt. Zudem geben die expressionistischen Künstler die "als naturalistisch abgelehnt-

1) Brockhaus in 4 Bänden, 6. Auflage, Leipzig 1925, Bd. 1.

2) Schweizer Lexikon in 7 Bänden, Zürich 1946, Bd. 3.

3) Lexiothek. Das Bertelsmann Lexikon in 25 Bdn., Mannheim 1973, 9. Auflage, Bd. 8.

4) Der Große Brockhaus, Leipzig 1930, 15. Auflage, Bd. 5.

te Perspektive"¹⁾ zugunsten einer flächengebundenen Malweise auf.

Der sich anbahnende Wandel vom Impressionismus zum Expressionismus vollzieht sich "um 1890 durch Cézanne, Gauguin und den Holländer van Gogh, ebenso wie durch Munch, dessen Werke vor allem in Deutschland Schule machten"²⁾, wobei diese großen Einfluß auf die sich neu formierenden Künstlervereinigungen und auf die unabhängigen Künstler in Deutschland nahmen.

1905 bildet sich in Dresden die Künstlervereinigung 'Brücke'. Ihre prominentesten Vertreter: "Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner, dazu Pechstein, O. Mueller und Nolde."³⁾ Die Brücke löst sich 1913 auf.

In München konstituiert sich 1910 "die 'Neue Künstlervereinigung', die 1912 (Kandinsky, Jawlensky, Erbslöh u.a.), (richtig: 1911) im 'Blauen Reiter' Marcs und Mackes aufging"⁴⁾. Die Auflösung des 'Blauen Reiters' fällt ebenfalls auf das Jahr 1913, was nicht heißen soll, daß hiermit das Ende des historischen Expressionismus erreicht wäre, ebensowenig wie er sich in der Malerei nicht nur auf diese beiden Künstlergruppen beschränkt hat. Neben diesen Vereinigungen gab es viele unabhängige Künstler, die in expressionistischer Manier arbeiteten: Heinrich Nauen in Düsseldorf, Paula Modersohn-Becker in Worpswede, Egon Schiele und Oskar Kokoschka in Wien, in Frankreich Georges Rouault, in Belgien Constant Permeke u.a.m. Wie man sieht, beschränkt sich der Expressionismus in der Malerei nicht ausschließlich

1) Der Neue Brockhaus in 4 Bdn., Leipzig 1936, Bd. 1.

2) Meyer's Lexikon, 7. Auflage, Leipzig 1926, Bd. 6.

3) Der Große Herder in 12 Bdn., 5. Auflage, Freiburg 1954, Bd. 3.

4) Der Große Herder; a.a.O., 1954.

auf Deutschland. Er setzt sich aus einzelnen lokalen Varianten verstreut über Europa zusammen, deren Gemeinsamkeiten auf ähnlichen geistigen Voraussetzungen basieren, was besonders von der aktuellen Kunstliteratur zum Expressionismus erläutert wird. Die lexikalischen Definitionen zum Begriff beschränken sich weitgehend auf die deutschen Vertreter des Expressionismus, und hier primär auf die Künstlervereinigung Brücke und auf den Blauen Reiter.

Der Begriff 'Expressionismus' ist an der projektiven Bildnerie entwickelt worden. Von funktionalen Bedingungen abhängig setzt die Baukunst dem dominanten Ausdrucksbedürfnis der Expressionisten naturgemäß einigen Widerstand entgegen. Trotzdem hat es Architektur im expressionistischen Sinne gegeben, wenn auch nicht in der gleichen Zeitspanne, in der sich Expressionismus in Malerei, Graphik und Plastik konstituierte. In der Kunstkritik sprach Adolf Behne wohl als erster 1912/13 von expressionistischer Baukunst.¹⁾

In Konversationslexica findet die Architektur des Expressionismus erst seit Beginn der 60er Jahre größere Beachtung, nachdem seine Rezeption lange Zeit "im Schatten des internationalen Stils gestanden hat,"²⁾ womit wohl primär die durch das Bauhaus bedingte Architektur des Funktionalismus gemeint ist. Zwar hat die expressionistische Architektur in den letzten Jahren neues Interesse gefunden, entwicklungsgeschichtliche Bedeutung als Vorschule für die moderne Baukunst aber hat sie nicht gehabt. Sie ist immer eine Angelegenheit einzelner Gruppen gewesen, von der jede ihre eigenen Vorstellungen

1) Adolf Behne: Bruno Taut, in: Pan, Jg. 3, 1912/13, Nr. 23, S. 538-40; zit. n. Wolfgang Pehnt: Die Architektur und der deutsche Expressionismus, in: Berlin-Paris 1900-1933, Ausst.-Katalog, Paris 1978, S. 350.

2) Brockhaus Enzyklopädie, a.a.O., 1975.

vertrat. Aus diesem Grund ist auch eine genaue Definition sehr schwierig, wie sich an den vereinzelt Versuchen in den Lexica unschwer erkennen läßt.

Es entstehen einige frühe Zeugnisse expressionistischer Architektur vor dem Ersten Weltkrieg, doch manifestiert sich die neue Kunstrichtung erst nach 1918 "in den beiden Berliner Vereinigungen 'Arbeitsrat für Kunst' und 'Novembergruppe'". Wichtige theoretische Schriften jener "auf das Visionäre gerichteten Ziele sind die 'Utopischen Briefe', die zwischen B. Krayl, H. Finsterlin, B. und M. Taut, H. und W. Lückhardt, Hans Scharoun, P. Gösch u.a. hin und her gingen, die Publikationen B. Tauts sowie die Schriftenreihe 'Frühlicht'¹⁾".

Die expressionistische Architektur war oft nicht viel mehr als ein irrales Manifest, nur in regionalen Bereichen wurde diese Architektur konkretisiert. So beispielsweise in Amsterdam, "wo den um die Zeitschrift 'Wendingen' gescharten Architekten der Schule von Amsterdam, wie M. de Klerk und P.L. Kramer, ein weites Betätigungsfeld im Wohnungsbau geboten wurde."²⁾

Um 1924/25 hat sich der Expressionismus in der Baukunst erschöpft. Einige mehr konstruktive Züge münden in den 20er Jahren ein in den Funktionalismus der Bauhaus-Architektur. Nach dem Zweiten Weltkrieg lebt der Expressionismus wieder auf im gereiften Werk von Hans Scharoun (vgl. Philharmonie in Berlin, 1963), was allerdings die Ausnahme bleibt.

Den Terminus der expressionistischen Architektur findet man seit 1965 im Lexikon³⁾, wird von der Bemerkung über

1) Brockhaus Enzyklopädie, a.a.O., 1975.

2) A.a.O.

3) Das Große Duden-Lexikon in 8 Bdn., Mannheim 1965, Bd. 2.

Innenarchitektur im Expressionismus 1937 abgesehen.¹⁾ Verfolgt man den Darstellungsverlauf des Begriffs, so stößt man erst in einer französischen Enzyklopädie von 1973 auf eine etwas umfassendere Definition. Unter der expressionistischen Baukunst' vereinen sich "funktionalistische" Tendenzen und "Organische, die dem Jugendstil entnommen sind"²⁾. Doch nicht nur die formalen Einflüsse des Jugendstils, sondern auch die Idee des gotischen Bauhüttenwesens in seiner Gemeinschaftlichkeit wirken in der expressionistischen Architektur nach.

Zwar sind die Definitionen in den Lexica zur expressionistischen Baukunst eher vage gehalten, doch entspricht der Grundtenor auch dem der Malerei im Expressionismus, so empfiehlt Adolf Behne "ganz beseelte" und "ganz organische Formen"³⁾. Man wehrt sich gegen den schönen Schein einer bloßen Dekoration, das 'Innen' soll dargestellt werden, das rein von der Gefühlswelt des Menschen ausgeht. So werden Konstruktion und Funktion vernachlässigt, und viele Bauten sind nicht zu realisieren und bleiben utopische Ideen.

1) Meyer's Lexikon in 12 Bdn., 8. Auflage, Leipzig 1937, Bd. 3; (gemeint ist das Stalaktitengewölbe im Schauspielhaus Berlin, erbaut von Hans Poelzig 1919).

2) La Grande Encyclopédie, a.a.O., 1973.

3) Adolf Behne: A.a.O.

3.2. Vorläufer und Parallelererscheinungen

Bis hierher wurde kurz die historische Entwicklung des Expressionismus in seinen unterschiedlichen Gattungsbereichen innerhalb der bildenden Kunst angeschnitten. Aus welchen heterogenen Einflüssen sich der Expressionismus in der Malerei konstituiert hat, soll im folgenden dargestellt werden.

Um die Jahrhundertwende ist die Beeinflussung der Kunst in Deutschland durch den Symbolismus um vieles größer als durch den Impressionismus von Liebermann, Slevogt, und Corinth. Der Symbolismus ist vor allem "durch den postromantischen Idealismus Hans von Marées' und Arnold Böcklins geprägt worden"¹⁾. Im Gegensatz zu Realismus und Impressionismus "legt man von nun an großen Wert auf Umsetzung einer Intention durch Konzentration auf die Mittel (Linie und mehr dekorative Bemalung)"²⁾. Die Mittel sind nicht mehr auf Wiedergabe einer optischen Realität angelegt, sondern verkörpern die Vorstellungs- und Empfindungswelt des Künstlers. Gustave Moreau wird in diesem Zusammenhang zitiert, "der schon gesagt hat, er glaube nicht an die Realität dessen, was er sehen und berühren könne, sondern einzig an seine innere Empfindung"³⁾.

Der Symbolismus hat also dem Expressionismus einen Anstoß auf inhaltlicher Ebene gegeben, auf formaler Seite dagegen ist der Jugendstil von starkem Einfluß auf die neue Stilrichtung. "Van de Velde sagt über die Linie des Jugendstils: 'Die Linie ist eine Kraft ..., sie entlehnt ihre Kraft der Energie desjenigen, der

1) La Grande Encyclopédie, a.a.O., 1973.

2) A.a.O.

3) Grande Larousse Encyclopédique, 10 Bde., Paris 1961, Bd. 4.

sie gezogen hat."¹⁾ Nach Jahren bezeichnet man Henry van de Velde als Wegbereiter der undinglichen - abstrakten - Malerei, welche Kandinsky zehn Jahre später verwirklichen sollte und die anfänglich mit dem Jugendstil in Verbindung stand.

Edvard Munch und Ferdinand Hodler, die auf formalem Gebiet noch stark vom Jugendstil beeinflusst sind, "bedienten sich der Ausdruckskraft rhythmischer Linien und reiner Farben in flächigen Kompositionen."²⁾ "Hier ist es vor allem Munch, der in der so großen graphischen Virtuosität des Jugendstils mit seinem Bild 'Der Schrei' (1893) die neue Ausdruckskunst begründet."³⁾ Dieses Beispiel veranschaulicht, daß er "die Möglichkeiten der Verzerrung als Ausdrucksmittel der subjektiven Meinung des Künstlers" genutzt hat.⁴⁾ Mit seinen visionär-ekstatischen düsteren Werken verkörpert Munch gerade für die ausländische Literatur eine typisch nordische Lebensphilosophie: sensibel, vom Schicksal abhängig, passiv ... Auch in den Lexica vor dem Zweiten Weltkrieg stellt man die eben genannten Eigenschaften als diejenigen heraus, "die vor allem in Deutschland starke Wirkungen auslösten."⁵⁾ Edvard Munch wird also auf geistiger Ebene als wichtigster Vorläufer des Expressionismus angesehen. Er ist die "perfekte Inkarnation des Expressionismus: er malt zu Themen der Sexualität, der Religion, des Todes, der brutalen Technik, der brennenden Humanität ..."⁶⁾

1) Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968.

2) Der Große Herder, a.a.O., 1954.

3) La Grande Encyclopédie, a.a.O., 1973.

4) Chamber's Encyclopaedia, 15 volumes, London 1950, vol. 10.

5) Der Große Brockhaus, a.a.O., 1930.

6) Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968.

Er drückt die für die Jahrhundertwende so charakteristische "pessimistische melancholische Weltanschauung" aus.¹⁾

Auch James Ensor nutzt das Mittel der Übersteigerung. Fünf Jahre vor Munch malt er den 'Einzug Christi in Brüssel', 1888²⁾, hier zeigt sich sein "karikaturistischer Schwung, der sich mit dem Geist Toulouse-Lautrecs und dem halluzinatorischen Pessimismus Munchs verbinden läßt."³⁾

Doch Munch, Hodler und Ensor genau wie später die Expressionisten, haben sicher von Cézanne, Gauguin und van Gogh gelernt. Paul Cézanne, "der mit der rhythmisch gegliederten Verfestigung des Bildaufbaus"⁴⁾ arbeitete, diente im formalen Bereich den sich neu entwickelnden Kunstrichtungen in Frankreich und Deutschland als Vorbild. Der Kubismus ist ohne die Gestaltungsprinzipien Cézannes undenkbar, und dieser beeinflusst dann wiederum den Spätstil von Brücke und Blauem Reiter. Gauguin und van Gogh tragen bei zur Entwicklung des Expressionismus in ausdrucksstarken Formen und Farben mit starkem emotionalen Gehalt.

Vincent van Gogh "verzerzt in seinen Bildern die Natur durch gefühlsmäßige und symbolische Darstellung: 'Die Pflichten des Künstlers sind es, seine elementaren Gefühle, wie Freude, Leid, Ärger und Angst zu malen'. "⁵⁾

1) Everyman's Encyclopaedia, 4th edition, 12 volumes, London 1958, vol. 5.

2) James Ensor: Der Einzug Christi in Brüssel, 1888 (Öl auf Leinwand, 258 x 431 cm, Sammlung Louis Franck, London)

3) La Grande Encyclopédie, a.a.O., 1973.

4) Brockhaus, a.a.O., 1930.

5) Encyclopaedia Americana, 30 volumes, U.S.A. 1978, vol. 10.

Seine Kunst entsteht aus der Intuition, "sie unterliegt nicht dem Willen."¹⁾

Ähnlich wie van Gogh wird Paul Gauguin auf bildnerischem und geistigem Gebiet zum Vorbild nicht nur für die französische sondern auch für die deutsche Avantgarde. Seine "Rückbesinnung auf die Natur - auf diesem Gebiet ist der Deutsche sehr sensibel"²⁾, hat frühe Parallelen in der Kunst der Romantik, etwas später in der Hans von Marées' und beeinflusst jetzt Anfang des Jahrhunderts die Schule der norddeutschen Maler von Worpswede. Doch nur Paula Modersohn-Becker erzielt in Verbindung mit den Ausdruckswerten Gauguins und dem formalen Gerüst Cézannes einen Naturlyrismus, der zwar unter ihrem Einfluß entstanden ist, aber weiterführt zu einer individuellen, eigenständigen Ausdrucksform.

Über die Kunst Gauguins erfolgt bei den Künstlern der Brücke die Auseinandersetzung mit den Primitiven, um durch Übernahme ähnlicher bildnerischer Mittel zu den Ursprüngen der Kunst fern von traditioneller Darstellungsweise zu gelangen.

1892 findet die erste Ausstellung Munchs in mehreren Städten Deutschlands statt, schon hier wird die in Akademismus und Naturalismus erstarrte Kunst entscheidend erschüttert. In den darauffolgenden Jahren stellt Munch immer wieder in Deutschland aus und trägt so wie auch Cézanne, Toulouse-Lautrec, Gauguin und van Gogh, die in den Jahren 1903-05 in mehreren Ausstellungen vertreten sind, mit bei zu einer raschen Entwicklung neuartiger Ausdrucksformen in der Kunst in Deutschland.

1) Enciclopedia Cattolica, 12 Bde., Vatikan 1950, Band 5.

2) Le Grande Encyclopédie, a.a.O., 1973.

1901 stellen zum ersten Mal die später sogenannten Fauves Henri Matisse, Albert Maquet und Jean Puy im Salon des Indépendants aus. Sie beeinflussen den Frühstil des Expressionismus, "indem sie die reine Flächenmalerei einführten und den Ausdruckswert reiner Farben, sowie der prägnanten Kontur neue Bedeutung gaben."¹⁾ Neue Impulse vor allem in formalästhetischer Hinsicht gehen auch von der Ausstellung französischer Kubisten und italienischer Futuristen, die Herwarth Walden 1912 in Berlin in seiner Sturm-Galerie vertritt, aus. Fauves, Futuristen und Vertreter des Kubismus sowie des orphischen Kubismus laufen hier unter dem Oberbegriff Expressionismus. Dieser wird verwendet als Synonym für die avantgardistischen Kunsttendenzen zu Beginn des Jahrhunderts, die sich gegen die tradierte Auffassung der Akademien, die sich der Naturnachahmung verschrieben hatten, wandeln. So heißt es auch in folgender Definition: "Der Expressionismus entwickelt sich ... mit bewußt revolutionärem Charakter und als internationale europäische Bewegung."²⁾ Der geistesgeschichtliche Hintergrund, vor dem sich die Neue Kunst entwicklungsgeschichtlich darstellt, hat also einen vergleichbaren Tenor, auf formalem Gebiet allerdings treten gravierende Unterschiede in den lokalen Varianten der neuen Kunst zutage.

Die Expressionisten arbeiten nicht wie Matisse bewußt Farb- und Formharmonien heraus, ihre Werke übernehmen auch nicht völlig die geometrische Perfektion der Kubisten oder die bewegungsdynamischen Darstellungsformen der Futuristen, sondern man versucht primär, "wie Kandinsky konstatiert, eine geistige Stimmung wiederzugeben."³⁾

1) Der Große Knaur in 4 Bdn., München 1966, Bd. 1.

2) Brockhaus, a.a.O., 1925.

3) Chamber's Encyclopedia, a.a.O., 1950.

Richtungsweisend für die neue Kunst bleibt vor allem der Einfluß Munchs, Gauguin und von Goghs.

Die Priorität wird nicht auf die Wiedergabe der äußeren Erscheinung der Wirklichkeit wie im Impressionismus, sondern auf den Ausdruck "der durch ein Erlebnis angeregten Stimmung" im Künstler gelegt.¹⁾ "Anstelle der Naturnachahmung tritt die Gestaltung einer inneren Vorstellung des Künstlers von der Natur." Das expressionistische Kunstwerk will nicht Naturabschrift, sondern "aus dem seelischen Erlebnis heraus gestaltete, der sichtbaren Natur gegenüber gesteigerte Wirklichkeit sein."²⁾ Die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit ist nur Ausgangspunkt und Anstoß zur Seelisch-Erfahrbaren, damit "wird die Passivität des Impressionismus gegenüber der äußeren Welt" ausgeschlossen, d.h. die bloße Reproduktion eines momentanen Eindrucks wird ersetzt durch die Wiedergabe einer Empfindung gegenüber der optischen Erscheinung.³⁾

"Das Kunstwerk soll nicht mehr dem ästhetischen Genuß dienen, sondern das elementare Erlebnis zum Ausdruck bringen"⁴⁾, formale Forderungen treten hinter Inhaltlichen zurück.

Im Gegensatz dazu dominiert im Fauvismus, Kubismus und Futurismus eine Darstellungsform, die abhängig ist von formalästhetischen Forderungen.

1) La Grande Encyclopédie, a.a.O., 1973.

2) Meyer's Lexikon, a.a.O., 1926.

3) Grande Dizionario Enciclopedia, 12 Bde., Turin 1956, Bd. 5.

4) Der große Brockhaus in 12 Bdn., 16. Auflage, Wiesbaden 1953, Bd. 3.

4. DER EXPRESSIONISTISCHE STIL

4.1. Stilelemente

Die expressionistischen Stilelemente im Bereich der Malerei erfahren eine ausführliche und richtige Determination besonders in deutschen Lexica, soweit es die gegebenen Möglichkeiten bei einer Magazinisierung des Wissens gestatten.

Das expressionistische Werk zeichnet sich aus "durch die große (unnuancierte) Fläche, die eindeutige Linie, die ungebrochene Farbe"¹⁾. Diese spezifische Verwendung der formalen Mittel deutet schon auf veränderte Bildinhalte hin. "Der Expressionismus ... betont überall bei den Kunstmitteln (Farben, Linien, Flächen ...) ihren Eigenwert und wirkt eben dadurch gefühlsweckend und -steigernd, nicht naturnachahmend."²⁾ Der darzustellende Gegenstand verliert also an Bedeutung, indem die formalen Elemente an Wertigkeit gewinnen. Sie werden unabhängig von der sichtbaren Realität aufgetragen, haben also nicht mehr naturabbildende Funktion. "Der Expressionismus schaltet frei mit dem Gegenstand, dessen von der Natur gegebene Form er umgestaltet, oft grotesk verzerrt oder völlig auflöst ..." ³⁾ So wird beispielsweise die Farbe nicht mehr modelliert, sondern indem sie rein und ungebrochen verwendet wird, ist sie nicht mehr darstellungswertig, womit ihr Eigenwert zunimmt. Darstellungswert und Eigenwert fallen im Expressionismus aber dennoch zusammen, solange Farbe und Form sich nicht völlig vom Bildgegenstand emanzipieren. Der Expressionismus charakterisiert noch

1) Schweizer Lexikon, a.a.O., 1946.

2) Brockhaus, a.a.O., 1925.

3) Brockhaus, a.a.O., 1930.

weitgehend den Gegenstand, im Gegensatz zur abstrakten Kunst, wo Farbe und Form sich völlig von ihm ablösen.

Auf eine Differenzierung in der Anwendung der bildnerischen Mittel bei den Künstlervereinigungen und auch bei Einzelpersönlichkeiten, wie sie in der Fachliteratur gerade der letzten Jahre herausgearbeitet wurde, wird in den Lexica noch nicht hingewiesen. Die Definitionen treffen eher auf einen Oberbegriff Expressionismus zu.

Der expressionistische Künstler verwendet wenige, aber "starke, leuchtende, ungebrochene Farben, deren Hauptwirkungen auf harten, oft brutalen, aber höchst wirkungsvollen Farbgegensätzen beruhen."¹⁾ Mittels Kontrastierung meist von Komplementärfarben erzielt man eine Wirkung, die ganz stark die Gefühlswelt im Rezipienten anspricht. Im Bereich der Umrißlinie findet ein ähnlicher Prozeß statt, der Expressionismus verändert "die natürlichen Maßverhältnisse zugunsten der emotionalen Gebärde."²⁾ Hier werden die Mittel der Darstellung durch vereinfachte Form und ungebrochene Farbe auf ihren Eigenwert reduziert. Ferner tritt die "als naturalistisch abgelehnte Perspektive" zugunsten einer flächengebundenen Malweise zurück.³⁾

Es ist unwichtig, was dargestellt wird, das 'Wie' ist ausschlaggebend. Farbe und Form sind nicht mehr nur formale Mittel, sondern symbolisieren die Erlebnis- und Empfindungswelt des Malers im Gemälde, damit werden sie zu Sinnzeichen, "um seelisch-psychologische Momente im Bildwerk zu akzentuieren."⁴⁾

1) Brockhaus, a.a.O., 1930.

2) Lexiothek, a.a.O., 1973.

3) Der Neue Brockhaus in 4 Bdn., Leipzig 1936, Bd. 1.

4) Meyer's Enzyklopädisches Lexikon, a.a.O., 1973.

Auf die Bedeutung der Graphik im Expressionismus wird äußerst spärlich hingewiesen. Doch gerade der Holzschnitt spielt für die Entwicklung expressionistischer Gestaltungsprinzipien eine so immanent wichtige Rolle.

Schon die Vorläufer der expressionistischen Bewegung - wie van Gogh, Gauguin und Munch nutzten die Möglichkeit des Holzschnitts für ihre ausdrucksstark vereinfachten Formen. Man arbeitete nicht mehr nur mit Linien, sondern mit Streifen und Keilen, mit geschnitzten und gehauenen Flecken, die weiß aus der stehengebliebenen schwarzen Druckfläche leuchten. Im Holzschnitt erzeugt die "oft für sich geltende Strich- und Hell-Dunkel Bildung" eine starke Betonung der Mittel und einen prononcierten Ausdruckswert.¹⁾ Man versucht nicht mehr, durch perfekte Technik den Stoff zu überspielen, sondern bestätigt das Material in seiner Eigenwertigkeit, daher auch die sehr grobe Behandlung des Stoffes wie die einfache aber ausdrucksstarke Hell-Dunkel Bildung in der Fläche. Gerade am Holzschnitt in Material und Technik entwickeln sich die expressionistischen Stilelemente, wie sie dann von der Malerei übernommen werden. Beeinflußt von der mittelalterlichen Druckgraphik und der Glasmalerei, die ähnliche Gestaltungselemente aufweist, war das Massive, Einförmige, stofflich wenig Differenzierende, das Flächige und Kantige von entscheidender Bedeutung für die expressionistische Darstellungsweise.

Die stilistische Entwicklung der expressionistischen Plastik läuft der des Gemäldes parallel, allerdings mit dem Unterschied, daß die Plastik "in ihrer dreidimensionalen körperlich greifbaren Erscheinung viel stärker als die Malerei dem Naturabbild verhaftet ist", also kaum in die Fläche projiziert werden kann.²⁾

1) Bertelsmann Lexikon in 4 Bdn., Gütersloh 1953, Bd. 1.

2) Brockhaus, a.a.O., 1930.

Doch finden zur Ausdruckssteigerung ähnliche Mittel Anwendung wie in Malerei und Graphik. Entgegen dem Impressionismus, besonders der malerischen Modellierung Rodins, werden "klare Licht- und Schattenkontraste"¹⁾ durch geschlossene Darstellungsweisen angestrebt. Der am häufigsten verwendete Werkstoff ist Holz, gerade hier können sich ruhige, blockhafte Formen gut entfalten. Große kompakte Flächen, die besonders durch ihre Form aber auch durch die Maserung Leben erhalten, werden gegeneinander gesetzt, das Material gewinnt an Eigenwertigkeit. Dies ist bei Ernst Barlach der Fall, der sich das Material in seiner ursprünglichen Immanenz zunutze macht für die Darstellung eines seelischen Gehalts. Dieser entspringt einer intendierten "Veränderung der natürlichen Maßverhältnisse zugunsten der Gebärde"²⁾ sowie der Darstellung einer "beginnenden Deformation des menschlichen Körpers bei Lehmbruck."³⁾

Gerade im Bereich der Malerei, der Graphik und der Plastik findet man besonders auf formalem Gebiet Übereinstimmungen. In allen drei Gattungen werden die bildnerischen Mittel in weitgehender Eigenwertigkeit verwendet, in der Malerei trifft das für die Emanzipation von Farbe und Form vom Realbild zu, in der Graphik und der Plastik wird das Material unabhängig von der optischen Wirklichkeit gestaltet, indem die Immanenz seiner stofflichen Ausbildung in den Gestaltungsvorgang miteinbezogen wird. Die formalen Mittel werden allein in der Funktion gehandhabt, Ausdrucksträger eines emotionalen Gehaltes zu sein.

1) Schweizer Lexikon, a.a.O., 1946.

2) Bertelsmann-Lexikon, a.a.O., 1953.

3) Duden-Lexikon, a.a.O., 1965.

In der Architektur ist hiervon nichts zu spüren, ein materialimmanentes Bauen beginnt erst im Funktionalismus der Bauhaus-Architektur. Expressionistische Baukunst versucht "unkonventionelle dynamische Formen"¹⁾ unabhängig vom Funktionellen zu bilden, die "den Eindruck freigeformter monumentaler Plastik hervorrufen."²⁾ Die Idee expressionistischer Architektur wird folgendermaßen proklamiert: "In Ablehnung der klassischen Tradition, in Opposition gegen weltbürgerliche Tendenzen wird die Neigung zu organischen Formen und malerischen Wirkungen betont."³⁾

Auf formaler Ebene ist eine Entwicklungsgeschichte der expressionistischen Baukunst nur schwer nachzuvollziehen. Diese Problematik ist aber nicht nur auf Definitionen in Konversationslexica beschränkt, sondern trifft auch auf die Fachliteratur zu.

So ist die Information über die expressionistischen Stilelemente der Architektur ungenau und sicher auch unvollständig und reduziert sich meist aus Unsicherheit auf die bloße Namensnennung expressionistischer Architekten und ihrer Werke sowie ihrer theoretischen Schriften. Hinweise auf Motive und Strukturen, aus denen expressionistische Architektur weitgehend entwickelt wurde, fehlen völlig.

Doch neben dieser mangelnden Darstellung einer Entwicklungsgeschichte ist es auch kaum möglich, die Stilelemente der Architektur mit denen der projektiven Bildnerei in Übereinstimmung zu bringen. Ein neues Aufrollen entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge in der expressionistischen Baukunst würde darüber hinaus den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

1) Duden-Lexikon, a.a.O., 1965.

2) Der Große Brockhaus in 12 Bdn., Wiesbaden 1978, Bd. 3.

3) Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968.

4.2. Inhalte und Einflüsse

Expressionistische Kunst formuliert sich im Drang nach Bedeutungsinhalten, man verzichtet auf sachlich beschreibende Ausführlichkeit. Nicht "das Zufällige, sondern das Absolute, Notwendige, die innere wahre Wirklichkeit" wird Thema der Darstellung.¹⁾

"Die expressionistischen Künstler suchten zu den Urelementen der Malerei vorzustoßen, und ihrem reinen Malerinstinkt zu folgen. Bezeichnend ist, daß sie auf 'Programme' verzichteten."²⁾

Die Forderung nach Ursprünglichkeit bewirkte den Rückgriff auf die Kunst des Mittelalters, auf "unrealistische Figurationen und Farbenklänge"³⁾, wie sie beispielsweise die "farbenglühenden Gemälde Grünewalds, die Masken- und Dämonenkunst von Bosch und die pathetisch erregte Welt El Grecos" beinhalten.⁴⁾ Auch die Primitivität und Buntheit der Volkskunst beeinflussten die Expressionisten stark, so daß ihre Gemälde "unter diesen Eindrücken eine große suggestive Ausdruckskraft gewannen", was vor allem auf "das Deformieren der Form zu ausdrucksübersteigernden Entstellungen und auf die ungebrochene Farbe in großen Flächen" zurückzuführen ist.⁵⁾ Hier glaubt man, zu den Ursprüngen der Malerei als reine Ausdruckskraft zurückgefunden zu haben.

Verzerrung der Form und Übersteigerung der Farbe werden als Mittel der Intensivierung von Empfindungshaltungen genutzt; durchdachte Form- und Farbkompositionen zugunsten der Spontanität vernachlässigt, an ihre

1) Der Große Brockhaus, a.a.O., 1930.

2) Brockhaus-Enzyklopädie, a.a.O., 1968.

3) A.a.O.

4) Der Große Brockhaus, a.a.O., 1930.

5) Brockhaus-Enzyklopädie, a.a.O., 1968.

Stelle tritt eine intuitive Farben- und Formgebung. Man zeigt keine Reflexionskunst, sondern stellt eine Mischung aus unterschiedlichen Gefühlshaltungen im Gemälde dar, die aus der individuellen Erlebniswelt und aus dem Sicheinfühlen in eine bestimmte Thematik resultieren. Das dominierende Anliegen der Darstellung der expressionistischen Malerei ist die Sublimierung der unbewußten Seinserfahrung, die letzte Unmittelbarkeit des Ausdrucks, der 'Urschrei'. Hier zieht ein französisches Lexikon die Parallele zu Theorien Sigmund Freuds.¹⁾

Der expressionistische Künstler schöpft seine reiche Thematik wie "mystische Religiosität"²⁾, "soziale Anliegen"³⁾ und "Erotik"⁴⁾ aus seinem eigenen Erfahrungsschatz. Die expressionistischen Werke haben also autobiographischen Charakter. "Max Raphael schreibt: 'Kunst soll den Künstler reproduzieren'."⁵⁾

Diese Kunst, die das Unbewußte aufdeckt und die Erlebniswelt des Malers darstellt, fällt in die gleiche Zeit wie die Entdeckung der Psychoanalyse durch Freud. Seine Theorien gewannen erstmals im 2. Jahrzehnt des Jahrhunderts an Bedeutung und spiegeln sich auch indirekt in der Malerei wieder. Sigmund Freud sah die Werke der Wissenschaft und der Kunst, sowie der Religion

-
- 1) Ein weiterer Bezug zu Freud, nämlich der der Selbstanalyse zeigt sich besonders in den Selbstportraits expressionistischer Maler. Vgl.: Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968.
 - 2) Brockhaus, a.a.O., 1925.
 - 3) Knaur's Lexikon, Berlin 1939.
 - 4) Encyclopaedia Britannica, 24 volumes, London 1962, vol. 17.
 - 5) Everyman's Encyclopaedia, 12 volumes, London 1958, vol. 5.

als Entlastungen oder Investitionen einer überschüssigen ins Schöpferische sublimierten Libido an.

Zwar berühren sich Psychoanalyse und Expressionismus, indem das Kunstwerk Entlastungsfunktion beim expressionistischen Künstler einnimmt, doch ist bei den Expressionisten das Unbewußte nicht analytisch erfahrbare, sondern umgibt sich mit dem Schleier des Irrationalen, des Mystischen und der Kontemplation ins Undurchsichtige, was oft Anlaß zur negativen Kritik des Expressionismus gegeben hat.

Das Interesse des expressionistischen Künstlers gilt "Zeichnungen von Kindern"¹⁾ und "Schizophrenen"²⁾, auch hier wird der erste Impuls, die spontane Umsetzung einer Idee ohne den dazwischengeschalteten Intellekt ausgedrückt. Genau an diesem Punkt setzt die Kritik an, der Spontaneität würden Überlegungen und sorgfältige Ausarbeitung geopfert, was sich in primitiver "barbarischer Armut eines bloßen Schemas" äußere, die in "düstere Deformation" münde.³⁾

Diese Aussagen spiegeln die typischen Auffassungen vom Expressionismus in der bildenden Kunst wieder, wie sie allgemein noch bis vor einigen Jahren im Ausland vorherrscht haben. Die expressionistische Malerei wird hier allein vom formalen Standpunkt aus rezipiert, als Maßstab gelten die zeitlich parallel verlaufenden Stilrichtungen in Frankreich und Italien, deren Darstellungsprinzipien sich auf einer mehr ästhetischen Ebene bewegten als die der deutschen Kunst. Die expressionistische Gestaltungsart basiert auf der Prä-

1) Das Große Duden-Lexikon, a.a.O., 1965.

2) Chamber's Encyclopaedia, a.a.O., 1950.

3) Grande Dizionario Enciclopedico, 12 Bde., Turin 1956, Bd. 5.

dominanz der Intuition, der Vorstellungskraft, einer Vision gegenüber dem intellektuellen Bewußtsein. Die subjektive Einstellung gegenüber der Natur und dem Menschen wird auf das Werk projiziert. "Der Expressionismus flößt leblosen Dingen seine Persönlichkeit ein; er schaut sich ein Objekt an, sieht dann in den Spiegel, um seine Wirkung auf sich zu prüfen,"¹⁾ und drückt diese Reaktion im Gemälde aus. Diese Transformation ins Gemälde führt zur Deformation der bildnerischen Mittel bis hin zu ihrer Emanzipation vom Bildgegenstand im abstrakten Kunstwerk.

1) Encyclopaedia Britannica, a.a.O., 1962.

4.3. Zum Problem einer ikonologischen Bestimmung

Die expressionistischen Künstler arbeiten nach idealistischen Grundsätzen. Sie wollen "nicht das Zufällige, sondern das Absolute, Notwendige, die innere wahre Wirklichkeit zum Gegenstand der Kunst"¹⁾ erheben, nur dieser wird "wirkliche Offenbarungskraft"²⁾ zugestanden. Franz Marc spricht davon, daß nur die Innerlichkeit eines Künstlers ein wahres Kunstwerk ausmache.³⁾ Diese innere Notwendigkeit, aus der das Gemälde entsteht, macht formale Mittel, die ästhetischen Forderungen unterliegen, überflüssig. Allein ausschlaggebend ist das gestalterische Prinzip der Deckung von innerem Anliegen mit der äußeren Erscheinung im Gemälde. Dieses innere Wesen des Darzustellenden ist unabhängig vom Wechsel der sinnlichen Erscheinungen.

"In mancher Hinsicht bedeutet der Expressionismus eine Wiederkehr des Sturm und Drang."⁴⁾ Gerade der Wunsch nach einer Gestaltung, bei der Innen und Außen zur Dekkung gelangen, zeigt eine Parallele zu einem der weltanschaulichen Grundzüge der Kunst der Romantik. Ebenso entspricht dieser die Forderung, der Kunst eine "erzieherische Funktion"⁵⁾ zu geben, indem die Maler eine "neue und humanistische Wahrheit auszudrücken"⁶⁾ suchten.

Die Parallelen zum Erscheinungsbild der Kunst der Romantik haben sich nicht zufällig herausgebildet. Sie

1) Der Große Brockhaus, a.a.O., 1930.

2) Der Große Brockhaus, a.a.O., 1953.

3) Nach Franz Marc: Schriften, hrs. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 1.

4) Der Große Brockhaus, a.a.O., 1953.

5) Meyer's Neues Lexikon in 8 Bdn., Leipzig 1968, Bd. 3.

6) A.a.O.

haben in Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts ihren Angelpunkt im gesellschaftspolitischen Bereich. Hier wie dort befindet sich Deutschland in einer geistigen Krise, jetzt resultierend aus der Traditionslosigkeit der wilhelminischen Gesellschaft. Die Folge davon ist ein wiedererwachtes Interesse für nationale Gegebenheiten, also auch für die geistigen Anschauungen der Romantik. Aber gerade dieses Moment das Nationalen bestärkt das Ausland in seiner Klischee-Vorstellung vom Typisch-Deutschen gleichzusetzen mit 'nordisch, mystisch, irrationalistisch' und nicht intellektuell faßbar. Auch die Vokabel 'arisch' fehlt nicht, die später vom Nationalsozialismus so überstrapaziert wurde.

Heute versucht man den Expressionismus zu europäisieren, sowie man ihn damals nur auf Deutschland beschränken wollte. Die isolierte Stellung, in die man ihn lange Zeit gedrängt hat, versuchte man aufzuheben, indem der Expressionismus in Verbindung mit zeitlich parallel verlaufenden Kunstrichtungen gebracht wird. Allen diesen Stilen ist eines gemeinsam, nämlich die Absicht, das Innere, das was hinter der äußerlich sichtbaren Realität liegt, darzustellen. Die Gestaltungsprinzipien der in Frankreich und Italien zeitlich parallel verlaufenden Kunstströmungen sind jedoch vom formalen und inhaltlichen Standpunkt noch weitgehend verstandesmäßig faßbar und analysierbar, wohingegen die Kunst in Deutschland nur mit Einfühlungsvermögen in die Intentionen des Künstlers rezipierbar ist. Der Expressionismus bringt keine neue Ästhetik hervor wie z.B. der Kubismus und der Futurismus. Der Expressionismus will das Leben selbst verändern und kann durch seinen emotional aufgeladenen Inhalt auch als Bewegung mit revolutionärem Charakter betrachtet werden.

Die Umwälzung in der Kunst, die Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte, muß als "Reaktion auf die Hohlheit der großbürgerlichen Repräsentationskunst"¹⁾ der wilhelminischen Ära und ihrer Akademien verstanden werden. Durch die Erschütterungen des 1. Weltkrieges wird der Expressionismus noch bestärkt und gewinnt Einfluß auf alle Lebensbereiche. So stellen die Lexica den Expressionismus nicht nur auf dem Feld der bildenden Kunst dar, sondern auch in der Literatur, der Lyrik, dem Drama, der Prosa, in der Schauspielkunst, der Regie, der Bühnenbildgestaltung, im Tanz, der Pantomime, in der Musik und nach dem 2. Weltkrieg wird auch über den expressionistischen Film geschrieben.

Der Expressionismus wird zu einer neuen 'Philosophie' für eine Epoche, die sich mit ihrer idealistischen 'Weltanschauung' gegen überkommene Normen wendet und ein neues Menschenbild formen will.²⁾ Franz Marc schreibt: "Man begriff, daß es sich in der Kunst um die tiefsten Dinge handelt, daß die Erneuerung nicht formal sein darf, sondern eine Neugeburt des Denkens ist."³⁾

1) Grand Dizionario Enciclopedico, a.a.O., 1956.

2) Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968.

3) Franz Marc: Die 'Wilden' Deutschlands, in: Der Blaue Reiter, München 1912, S. 30.

5. Zusammenfassung

Der erste Teil der Arbeit, die Darstellung des entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs des Expressionismus' in der bildenden Kunst anhand von Konversationslexica, ist als einführende und hinweisende Dokumentation zum zweiten Teil der Arbeit gedacht. Genau wie die Definition des Begriffs in den allgemeinen Lexica nur informelle Funktion ohne Begründung und Auseinandersetzung haben kann aber eventuell den Anstoß gibt für eine Intensivierung des Gelesenen anhand von weiterführender Literatur, so soll auch dieser erste Abschnitt der Arbeit erst mal im allgemeinen Überblick den Rahmen dessen abstecken, was der zweite Teil ausführt.

Einige Probleme und Tendenzen deuten sich hier an, die im Nachfolgenden Bestätigung finden werden. So ergibt sich die Schwierigkeit der Einordnung der unterschiedlichen Künstlervereinigungen - hier speziell der des Blauen Reiters - sowie von Einzelpersonlichkeiten unter dem Begriff Expressionismus. Wie schon oben erwähnt, weichen die Auffassungen über die Zugehörigkeit des Blauen Reiters zum Expressionismus gerade in den letzten Jahren im Gegensatz zu den vor dem Kriege entstandenen Definitionen weitgehend ab. Heute setzt man die Künstler um diese Vereinigung als eigenständige Formation, die formal und ikonographisch mehr in Verbindung mit internationalen Kunstströmungen stehen, vom expressionistischen Stil der nord- und mitteldeutschen Maler ab. Sie fallen mehr unter den Oberbegriff Expressionismus, ohne jedoch unbedingt im expressionistischen Stil gemalt zu haben.

Auch die zeitliche Eingrenzung des Expressionismus ist problematisch: Expressionistische Tendenzen zeigen sich Ende des 19. Jahrhunderts bei Cézanne, Gauguin, van Gogh, Munch und anderen mehr, den Wegberei-

tern für die neue Kunstrichtung; ebenso in den 20er Jahren, so z.B. bei Max Beckmann und George Grosz, die zwar formale Gestaltungsprinzipien aus dem Expressionismus übernommen haben, ikonographisch und auch in ihrem zeitgeschichtlichen Bezug darüberhinausführen. Die Meinungen von Beginn und Ende des historischen Expressionismus' differieren hier, was noch zu zeigen sein wird.

In frühen Lexica findet man weder auf formalem noch inhaltlichem Gebiet eine klare Differenzierung zwischen Expressionisten, Fauves, und Kubisten oder Futuristen. Der Expressionismus wird "als internationale europäische Bewegung (mit) bewußt revolutionärem Charakter" bezeichnet.¹⁾ Hier wird versucht zu beweisen, daß die Kunstrichtungen zu Beginn des Jahrhunderts bewußt Anregungen und Einflüsse voneinander übernahmen. Auch faßt man aufgrund von Gemeinsamkeiten in der Gestaltung, welche im Streben nach "Ausdruck des inneren Erlebnisses (und) nicht in der Darstellung der Eindrücke von der Außenwelt" liegen, Künstler unterschiedlicher Nationalitäten unter dem Oberbegriff Expressionismus zusammen.²⁾

Wenige Jahre später beschränkt sich der Expressionismus laut Lexica ausschließlich auf Deutschland. Er nimmt im Gegensatz zum Kubismus, der "das Ziel der künstlerischen Darstellung in einer nur das geometrisch gesetzmäßige wiedergebenden Abstraktion der Naturform erblickt"³⁾, idealistische Grundsätze für sich in Anspruch. Er will nämlich das Absolute, Notwendige, die innere wahre Wirklichkeit zum Gegenstand seiner Darstellung machen. Besonders Edvard Munch mit seinen

1) Der Große Brockhaus, a.a.O., 1925.

2) A.a.O.

3) Der Große Brockhaus, a.a.O., 1930.

eindringlich-packenden, visionär-ekstatischen Schöpfungen erzielt in Deutschland eine starke Wirkung auf die Maler. Hier ist auf die Anfälligkeit des Deutschen für irrationale, emotionalisierende Elemente verwiesen, die nicht mehr rational zu begründen sind.

Ab 1957¹⁾ dann gilt der Expressionismus auch in Konversationslexica als 'entartet'. Man verurteilt ihn als "liberalistisch-marxistische Tendenzkunst", die "von vorwiegend jüdischer Seite künstlerisch hochgezüchtet und jahrelang zur künstlerischen und literarischen Moderichtung gemacht wurde, (und die) bewußtes Kampfmittel in der Hand politisch-sozialer Niedergangsbestrebungen"²⁾ war. Die formale und geistige "Entwicklung endete folgerichtig in der Darstellung des Krankhaften, Schwächlichen, Minderwertigen und Häßlichen."³⁾ Diese Diffamierungen des Expressionismus enden 1945.

Im Gegensatz zur Nationalisierung vor 1933 versucht man nach dem 2. Weltkriege dem Expressionismus internationale Bedeutung für die gesamteuropäische Kunst beizumessen. Durch formale und inhaltliche Analyse will man die bisherige Beurteilung des Expressionismus - allein basierend auf Emotionalisierung und Irrationalität - relativieren, um ihn gleichwertig als deutsche Form der Kunstrevolution am Anfang dieses Jahrhunderts neben zeitlich parallel verlaufende Stilrichtungen im Ausland zu stellen.

Die ausländische Rezeption steht dem Expressionismus - speziell der Brücke - allerdings kritisch gegenüber. Die Vereinnahmung des Expressionismus für nationale

1) Meyer's Lexikon, a.a.O.,
1937.

2) A.a.O.

3) A.a.O.

Zwecke vor 1933 und die Betonung seiner spezifisch deutschen Eigenschaften haben die völkerpsychologische Klischeevorstellung des Ausländers vom typisch Deutschen noch bestärkt.¹⁾

Die Rezeptionsgeschichte des Expressionismus in Konversationslexica sowie in Fachpublikationen nimmt einen ähnlichen Entwicklungsverlauf.

Die Kunstkritik und die nachexpressionistische Kunstliteratur setzt sich nun schon seit mehr als 70 Jahren mit dem Expressionismus auseinander, um ihn immer neu zu analysieren mit dem Ziel, ihm einen gerechteren Stellenwert im Rahmen der gesamteuropäischen Kunst zu Beginn des Jahrhunderts zu geben. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung des Expressionismus in der Malerei im Spiegel seiner Rezeption anhand von Kunsttheorie, Kunstkritik und Kunstliteratur zu vermitteln.

1) Vgl. auch Grande Larousse Encyclopédique, a.a.O., 1961;
Encyclopaedia Universalis, a.a.O., 1968,

TEIL II: ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHE DARSTELLUNG

ANHAND VON FACHPUBLIKATIONEN SEIT 1907

1. DEFINITION DES BEGRIFFS IM HISTORISCHEN WANDEL

Für die Herkunft des Begriffs 'Expressionismus' werden die verschiedensten Quellen in den allgemeinen Lexica - wie schon erwähnt - und auch in der Fachliteratur genannt. Auf die Diskussion um das erste Erscheinen des Begriffs bezogen auf die Malerei will ich hier verzichten, weil einfach nicht mehr präzise nachzuvollziehen ist, wo, von wem, und mit welcher Intention er damals verwendet wurde. Dies ist für meine Themenstellung auch insofern nicht von Bedeutung, als der Terminus häufig im allgemeinen Sinne von 'expressiv (lat.) - ausdrucksvoll, betont ausgedrückt' gebraucht wurde und keine spezifische Stilrichtung bezeichnete.

Fest steht, daß im April 1911 der Begriff im stilgeschichtlichen Sinne zum ersten Mal benutzt wurde, namentlich erwähnt im Vorwort des Katalogs zur 22. Ausstellung der Berliner Sezession, und zwar für folgende französische Künstler, deren damaligen Stil man jedoch heute dem Fauvismus und Kubismus zurechnet: Braque, Derain, Friesz, Picasso, Vlaminck, Marquet und Dufy. "Ferner haben wir noch eine Anzahl Werke jüngerer französischer Maler, der Expressionisten, untergebracht, die wir glaubten, nicht dem Publikum und namentlich nicht den Künstlern vorenthalten zu dürfen, da die Sezession es von jeher für ihre Pflicht hielt, zu zeigen, was außerhalb Deutschlands Interessantes geschaffen wird."¹⁾

Im Juni 1911 wurden dann dieselben Franzosen auf der Düsseldorfer Sonderbund-Ausstellung von den Kritikern ebenfalls als Expressionisten bezeichnet.

1) Katalog der 22. Ausstellung der Berliner Sezession, 2. Auflage, Berlin 1911, S. 5.

Wilhelm Worringer greift den Begriff in einem Aufsatz im 'Sturm' vom August 1911 auf. Hier belegt er die neue Stilrichtung mit einer Kunsttheorie, nämlich die der Abstraktion, welche er schon 1907 in seiner Dissertation 'Abstraktion und Einfühlung' der Einfühlungsästhetik der tradierten Kunstauffassung gegenüberstellt und als Grundzug für die Avantgarde-Kunst herauskristallisiert.

Im Juni 1911 bezeichnet Karl Scheffler in seinem Aufsatz über die 22. Berliner Sezession Franzosen wie Julius Pascin und Henri Manguin als Expressionisten und spricht vom Begriff selber "als abschreckend dünnen Namen ... Dieser Name wird nun von allen Wortgläubigen sofort nachgeschwatzt oder von anderen zu wohlfeilen Witzen benutzt."¹⁾ Weiterhin erscheint in der Kunstzeitschrift 'Rheinlande' der Aufsatz 'Über Expressionisten', in dem Paul Ferdinand Schmidt zum ersten Mal deutsche Maler unter diesem Stilbegriff vereinigt.²⁾

Herwarth Walden veranstaltet im März 1912 die erste Ausstellung in seiner 'Sturm-Galerie', wobei er den Ausdruck Expressionismus auf die gesamte europäische Avantgarde-Kunst anwendet, was noch jahrelang durch Lexica und Fachliteratur geistert. Ebenfalls in sehr allgemeinem Sinne heißt es im Vorwort des Katalogs der spekulaulären Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln: "Die diesjährige vierte Ausstellung des Sonderbundes will einen Überblick über den Stand der jüngsten Bewegung in der Malerei geben, die nach dem atmosphärischen Naturalismus und dem Impressionismus der Bewegung aufgetreten ist und nach einer Vereinfachung und Steigerung der Ausdrucksformen, einer neuen Rhythmik und Farbigkeit, nach dekorativer und monumentaler Gestaltung strebt, einen Überblick über jene Bewegung, die man als Expressionismus bezeichnet. Versucht diese internationale Ausstellung von Werken lebender Künstler einen

1) Kunst und Künstler, Berlin, Juni 1911, S. 417.

2) Paul Ferdinand Schmidt: Über Expressionisten, in: Die Rheinlande, Bd. 21, Düsseldorf, Dezember 1911, S. 427.

Durchschnitt durch die expressionistische Abteilung die historische Grundlage aufzeigen, auf der sich diese umstrittene Malerei dieser Tage aufbaut: das Werk von Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin."¹⁾ Hier wird schon teilweise auf die stilistischen Mittel der neuen Kunstrichtung hingewiesen, wie auch auf ihre Vorläufer.

Im Sommer 1913 vertritt der Kunstsalon Cohen in Bonn 'Rheinische Expressionisten'; hier wird der Begriff 'Expressionismus' zum ersten Mal nur auf deutsche Künstler angewendet, darunter befinden sich Heinrich Campendonk, die beiden Mache²⁾, Heinrich Nauen und Max Ernst.

Schon vor Paul Fechters erster Monographie 1914 über Expressionismus in der bildenden Kunst erscheinen Werke, die den Weg ebnen für ein Kunstverständnis, bei dem traditionelle Bewertungsmaßstäbe keine Geltung mehr haben. 1893 schreibt Alois Riegl sein epochenmachendes Werk 'Stilfragen', das eine veränderte Rezeption von Kunstwerken auslöste. Fern von der bisher gültigen Betrachtungsweise, die abhängig war von einer normativen Ästhetik, beurteilt er die einzelnen Kunstrichtungen als gleichwertig nebeneinander stehend. Er führt das Kunstwerk zurück auf ein bestimmtes zweckgebundenes Kunstwollen und stellt es in Abhängigkeit einer gewissen seelischen Disposition.

Dieses Gedankengerüst ermöglicht Wilhelm Worringer 1907 in seiner Dissertation 'Abstraktion und Einfühlung', den Abstraktionsdrang des Menschen der Ästhetik der Einfühlung gleichzusetzen. Hiermit macht er den Weg frei für den Zugang zu einer Kunst, die allein dem Instinkt des Menschen entspringt. "Wir sind vielmehr berechtigt, anzunehmen, daß

1) Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln, 1912, S. 3.

2) Gemeint sind August Macke sowie sein Vetter Helmuth (1891-1936), der 1912 in Berührung mit dem Blauen Reiter und der Brücke kam, aber den Expressionisten nicht zugerechnet wird.

sich der Abstraktionsdrang diese Form mit elementarer Notwendigkeit ohne Dazwischenkunft des Intellekts geschaffen habe."¹⁾

Schon 1912 veröffentlichten Kandinsky und Marc ihr Werk 'Der Blaue Reiter', in dem sie sich neben anderen Autoren in Aufsätzen mit den Problemen der neuen Kunstrichtung auseinandersetzen, ohne sich selber aber als Expressionisten zu bezeichnen. Bemerkenswert auch ist für die formale Seite der neuen Kunst der Vortrag von Hans Jantzen 'Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei', der 1913 veröffentlicht wird. Jantzen spricht hier zwei grundverschiedene Auffassungsweisen in der Farbengebung an, nämlich die Traditionelle der Darstellungswertigkeit und die der Eigenwertigkeit gültig für die neue Kunstrichtung. Weiterhin reflektiert Emil Utitz in seinem Vortrag "Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung" von 1913 über die geistigen Strukturen der neuen Stilrichtung, die er neben dem Bereich der bildenden Kunst auf die Künste generell wie z.B. den Tanz und die Literatur bezieht.

Doch die erste Monographie über Expressionismus wird erst 1914 von Paul Fechter verfaßt, hier stellt sich der Expressionismus zum ersten Mal explizit als eigenständige Stilform dar, und es erfolgt eine stilistische und inhaltliche Abgrenzung gegen zeitlich parallel verlaufende Kunstrichtungen. Entwicklungsgeschichtlich weist Fechter auf die Bedeutung von Cézanne, van Gogh und Gauguin als überleitende Künstlerpersönlichkeiten vom Impressionismus zum Expressionismus hin, wobei der Impressionismus ausdrücklich als Gegenbewegung dargestellt wird. Diese Künstler haben versucht, neben der äußerlich sichtbaren Realität der Bildoberfläche eine neue künstlerische Wirklichkeit zu errichten, die aus dem Bereich der seelischen Dimension resultiert. Ebenso die formale Bedeutung des Ju-

1) Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung, Neuausgabe München 1959, S. 53.

gendstils für den Expressionismus wie auch die Geistige Hans von Marées' finden bei Fechter Erwähnung.

Erstmals werden die Brücke und der Blaue Reiter als die Künstlerischen Hauptcentren unter dem Oberbegriff Expressionismus zusammengefaßt. "Dresden und München teilen sich den Ruhm, die Vaterstädte der neuen Kunst zu sein."¹⁾ Die unterschiedlichen Auffassungen der beiden Künstlergemeinschaften in formaler und geistiger Hinsicht beschreibt Fechter anhand von Kandinsky und Pechstein.

Der Futurismus und der Kubismus sind zwar als Gegenbewegungen bezeichnet, Fechter weist jedoch auf ihren Einfluß auf den Spätstil des Expressionismus hin. Er zeichnet den Expressionismus durch Zugrundelegung von geistigen Strömungen - wie der Mystik des Mittelalters - als typisch deutsche Erscheinungsformen in der Kunst aus. Diese Ansicht, wie auch die der Abtrennung des Expressionismus als eigenständige deutsche Stilrichtung von der übrigen Avantgarde - Kunst in Europa, beeinflußt die nachexpressionistische Kunstdliteratur wie auch die Definitionen zum Expressionismus in den Lexica nachhaltig.

1916 erscheint Hermann Bahrs Buch 'Expressionismus', das neben dem Aufzeigen formaler Phänomene die ideologische Seite des Expressionismus fundiert. Bahr empfindet, wie vor ihm schon Riegl und in dessen Folge Worringer, die die Kunstgeschichte als eine gesetzmäßige genetische Entwicklung abhängig von der gegenwärtigen Zeitsituation betrachtet haben, die Kunst, und in diesem speziellen Fall den Expressionismus, als das Entwicklungsgeschichtlich-Notwendige.

So erklärt Hermann Bahr den Expressionismus als zwangsläufige Folgeerscheinung einer Entwicklung, die im Impressionismus ihren Höhepunkt findet, und die in einer

1) Paul Fechter: Expressionismus, München 1914, S. 28.

neuen Geistigkeit, zurückgehend auf Georg Simmel, der die Intuition zur hauptsächlichen Erkenntnisquelle erklärt, ihren Auslöser findet. Auch Friedrich Nietzsches Verherrlichung des Barbarischen wird erwähnt; daran schließt sich der philosophische Ansatz Henri Bergsons an, der die Rückkehr zum Instinkt, zu urtümlichen Seelenkräften, vertritt. Bahr überträgt dieses Phänomen einer neuen Geistigkeit über die Gattungen der Kunst hinweg auf alle Lebensbereiche.

Keine andere Kunstrichtung wird von ihrem Beginn an dermaßen mit Interpretationen, weltanschaulichen Klassifizierungen wie auch ideologischen Kategorien überhäuft wie der Expressionismus. Immer wieder wird auf völkerpsychologische Klischees hingewiesen (vgl. Otto Grauthoff 1919, Wilhelm Hausenstein 1923, Ekkehart von Sydow 1920, u.v.m.), erst neuere Arbeiten (Werner Hofmann 1966, Eberhard Roters 1971, Waltraud Hodurek 1976, Manfred Schneckengerber 1977) versuchen, die zu emotionell engagierte Sichtweise des Expressionismus und seine durch Opportunismus geprägte Kunstkritik zu relativieren, indem sie dem Expressionismus als einer deutschen Spielart der gesamteuropäischen Avantgarde-Kunst künstlerisch und stilgeschichtlich einen zutreffenderen Stellenwert vermitteln.

Ferner geht die Meinung jüngerer Interpreten dahin, die nord- und mitteldeutschen, die rheinischen, die süddeutschen und die österreichischen Künstler der ersten beiden Jahrzehnte dieses Jahrhunderts kaum noch unter dem einen Begriff Expressionismus zusammenzufassen, wie es die frühere Rezeption handhabte. Aufgrund der Schwierigkeiten in der Konstituierung gemeinsamer Wesensmerkmale stilistischer und inhaltlicher Art - wie ja auch manche Künstler selbst sich nicht mit dem Expressionismus identifizieren wollten¹⁾ - neigen die aktuellen Publikationen über Expressionismus vielmehr dazu, die Künstler der

1) Vgl. auch die Ausführungen auf S. 132.

Brücke wie die um den Blauen Reiter stilistisch und inhaltlich voneinander abzusetzen (vgl. Werner Haftmann 1965, Rosel Gollek/Eberhard Roters 1977), wobei man heute die Brücke als eigentliche Expressionismus-Bewegung bezeichnet, den Blauen Reiter aber mehr in Verbindung mit internationalen Gruppierungen sieht. Man versucht nicht mehr unbedingt, Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, sondern verwendet den Terminus 'Expressionismus' höchstens noch als Oberbegriff, unter dem sich diverse schöpferische Einzelleistungen zu Beginn dieses Jahrhunderts in Deutschland vereinigen.

2. EXPRESSIONISTISCHE DARSTELLUNGSPRINZIPIEN UND IHRE ANWENDUNG AUF DIE MALEREI

2.1. Materiale Eigenschaften

2.1.1. Farbengebung

Die Frage nach der Bedeutung der Farbe für die Auffassung vom Gegenstand wird gerade in der frühen Kunstliteratur wenig berührt. Hier lag der Schwerpunkt mehr auf den geistigen Voraussetzungen für die neue Kunst. Dabei erschließt sich gerade aus der expressionistischen Farbgebung formal, aber vor allem auch inhaltlich, eine völlig neue Beurteilung des Gegenstandes. Die materieanaloge Darstellung wird durch expressive Bildmittel in eine 'Substanzielle'¹⁾ transponiert, aus der sich ikonographische wie ikonologische Ansätze ablesen lassen.

Zum ersten Mal berührt Hans Jantzen diese Probleme in seinem Vortrag "Über Prinzipien in der Farbengebung in der Malerei", Berlin 1913. Er unterscheidet zwei grundverschiedene Auffassungsweisen der Farbe, nämlich einmal die Farbe als Darstellungswert in der tradierten Malweise und zum anderen die Farbe als Eigenwert in der expressionistischen Malerei (wobei er den Terminus Expressionismus nicht verwendet).

Jantzen spricht vom Eigenwert der Farbe, wenn diese völlig losgelöst vom Gegenständlichen, vom Farbenträger, auftritt. Diese Begrifflichkeit wird überall dort angewendet, wo es sich um Farbengruppierung, farbige Komposition, Harmonie und Farbenwahl handelt, die ihre materiel-

1) Christel Denecke: Die Farbe im Expressionismus, Düsseldorf 1955, S. 43: "Unter Substanz verstehen wir die unmateriellen Eigenschaften eines Gegenstandes wie geistige, seelische, physische Kräfte."

le Körperlichkeit verloren haben. Die einzelnen Farben des Gemäldes in ihrer Wirkung, in ihren Kombinationen, Stimmungsqualitäten und in vielem noch Erwähnenswertem machen auf eine neue Ausdrucksfähigkeit in der Malerei des Expressionismus aufmerksam.

Von vornherein unterscheiden muß man die unterschiedliche Farbengebung bei den nord- und mitteldeutschen und bei den süddeutschen Expressionisten. Während man früher die Künstlergruppe 'Brücke', die rheinischen Expressionisten, die 'Neue Künstlervereinigung München' und den sich daraus entwickelnden Kreis um den 'Blauen Reiter' ohne Vorbehalte unter den Oberbegriff Expressionismus stellte, beurteilt man heute diese Künstlergruppierungen nach ihren verschiedenartigen Voraussetzungen und Zielsetzungen weit aus differenzierter, was im folgenden zu zeigen sein wird.

Allein schon im formalen Bereich setzen sich die nord- und mitteldeutschen Künstler ganz entschieden von den Süddeutschen ab.

Der Norden nutzt ausschließlich die Bildmittel in ihrer Eigenwertigkeit, um sich auszudrücken. Eigenwertigkeit in der Malerei wird in dem Moment betont, wo der "allgemeine, elementare, rohe Eindruck der Farbe"¹⁾ gefördert wird. Indem man ausschließlich reine Farben, Farben ohne Grauanteil, also weder trübe noch gebrochene Farben, Spektralfarben verwendet, zeigen diese wenig äußere Übereinstimmung mit der Stofflichkeit des Objektes. Emil Nolde schreibt dazu: "Ich liebte die Reinlichkeit und mied jede Mischung von Kalt und Warm, die immer zu Schmutz nur führt und zur Tötung der leuchtenden Kraft."²⁾

1) Hans Jantzen: Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei, Vortrag, Berlin 1943, S. 1.

2) Emil Nolde: Briefe aus den Jahren 1894-1926, hsg. von Max Sauerlandt, Berlin 1927, Bd. I, S. 155.

Durch eine solche subjektive Farbgebung wird die Eigen-gesetzlichkeit des Bildgegenstandes erzielt. Das Gemälde hat nicht mehr abbildende Funktion einer äußeren Gegebenheit, sondern verkörpert vom Gegenstand losgelöst eine Einheit allein abhängig von der Intention des Künstlers. Nach Hans Jantzen erkennt auch Wilhelm Hausenstein 1917¹⁾ die neue Farbgebung im Expressionismus, die in der Ablösung der Farbe vom Gegenstand durch Verwendung von Spektralfarben ebenso wie in der Wirkung miteinander kontrastierender Farbflächen liegt. Doch dieser Übergang zu einer Farbgebung, die unabhängig vom Naturabbild ist, vollzieht sich nur langsam.

Im Impressionismus noch tastet das Auge die so vielfältige Oberflächenerscheinungen der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit ab, die Farbe ist ein Substrat der Natur. Im Neo-Impressionismus wurde sie sogar physikalisch analysiert und als solche der intendierten künstlerischen Aussage zu Grunde gelegt. Im Expressionismus dagegen geht es primär um die künstlerische Projektion einer inneren Vorstellung, um den Ausdruck eines seelischen Erlebnisses, das sich an der Wirklichkeit entzündet. Allein der Farbe kommt die Aufgabe zu, dieses Erleben auszudrücken.

Ausschlaggebend für die nord- und mitteldeutschen Expressionisten wird die Farbgebung der Werke Vincent van Goghs, die sie 1906 zum ersten Mal sehen. Diese Gemälde decken sich in Form und Inhalt mit ihren eigenen Vorstellungen und Zielen vom Kunstwerk. Vor allem der farbige Aufbau van Gogh'scher Gemälde hat große Wirkung auf diese Maler. Ausgehend von den Farbtheorien Delacroix' beschreibt van Gogh seine Farbkompositionen folgendermaßen: "Ungebrochene Farbe neben ihrer gebrochenen Komplementärfarbe er-

1) Wilhelm Hausenstein: Über Expressionismus in der Malerei (Vortrag der deutschen Gesellschaft), Berlin 1918, S. 33ff.

gibt einen Akkord mit einer Dominante. Volle Farbe neben aufgehellter Farbe und gebrochene Farbe neben reiner Farbe gleichen Charakters ergibt Intensitätskontrast."¹⁾

Besonders für den Frühexpressionismus gilt diese Theorie, hier ist der Schritt zur völligen Eigenwertigkeit der Farbe noch nicht vollzogen. Für diese These folgendes Beispiel:

Emil Nolde: 'Freigeist' 1906 (Öl auf Segeltuch, 69 x 89 cm, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde). Mitten im Gemälde steht frontal der Freigeistige. Die drei übrigen Figuren sind im Profil dargestellt. Der Linke hebt eine Hand zum Lob, die beiden Rechten nörgeln und tadeln durch Blicke und Gesten. Die Figuren sind in einfachen großen Flächen hingemalt, deren Farbigkeit zu den Gewandrändern hin an Helligkeit abnimmt. Nolde vollzieht den Schritt zur völligen Eigenwertigkeit der jeweiligen Farbe noch nicht. Ihre Modellierung verläuft gleichwertig neben ihrer Flächenausdehnung. Auch die übrigen Expressionisten haben in den Jahren 1906/07 den eigentlichen formalen Wechsel von der plastischen Ausformung der Farbe zu ihrer homogenen Ausbreitung in der Fläche noch nicht konkretisiert.

Im Hintergrund des Gemäldes benutzt Nolde die mehr malerische und aufgelöste Breutfleckigkeit der Neo-Impressionisten, "die Luft dahinter war noch flockig", sagt er selber über seine Malerei in diesem Gemälde.²⁾

Die Wirkung aber des Komplementärkontrastes hat Nolde schon erkannt, das Gegensatzpaar von rot und blau, wie es in der Standfläche der Figuren verwendet ist, bildet einen

1) Vincent van Gogh: Briefe an seinen Bruder, 2 Bd., Brief 382, Berlin 1914/18.

2) Emil Nolde: Mein Leben, Köln 1979, S. 148.

der stärksten farbigen Kontraste überhaupt. Auch das Mittel der Warm- und Kaltwerte setzt er ein, der Freigeistige und der ihn Lobende im warmen rotgelb und rosarot, die Tadelnden rechts in Kaltfarben, nämlich blau und grün. Hier verwendet Nolde schon die Farben als Symbolwerte, rot und gelb = warm = positiv, blau und grün = kalt = negativ, doch davon ausführlicher in einem der nachfolgenden Kapitel.¹⁾ Hier soll es einzig um die Farbengebung gehen, dazu äußert sich Nolde folgendermaßen: "... auch die Farben wurden einander entgegengestellt: Kalt und warm, hell und dunkel, matt und stark. Meistens aber doch, nachdem eine Farbe oder ein Akkord wie selbstverständlich angeschlagen war, bestimmte eine Farbe die andere, ganz gefühlsmäßig und gedankenlos tastend in der ganzen herrlichen Farbenreihe der Palette, in reiner sinnlicher Hingabe und Gegenstandsfreude ..."²⁾

Was Noldes Farbengebung schon anklingen läßt, nämlich die Verwendung von Komplementärkontrasten als intendiertes Ausdrucksmittel, wird in der Blütezeit des Expressionismus nach 1908 zum uneingeschränkten Gebot expressionistischer Darstellungsweise erhoben. Die Farben intensivieren sich gegenseitig durch die physiognomischen Komplementärgesetze. Sie ergänzen, unterstützen und sättigen einander, oder sie wirken verstärkt durch höchste Kontrastspannung mittels Gegeneinandersetzen von Spektralfarben: blau-orange, gelb-violett, rot-grün. Auch wenn nicht gerade diese farblichen Gegensätze verwendet werden, so wird durch das Nebeneinander zweier Farben im Sinne eines Simultankontrastes hervorgerufen. Jede Farbe induziert auf der Benachbarten eine Gegensätzliche oder zumindest eine sich stark Absetzende. Für das Auge entstehen wechselseitige Beziehungen, indem jede Farbe die Benachbarte beeinflußt oder

1) Siehe Kapitel 2.2.2.

2) Emil Nolde, zit. n. Walter Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956, S. 46.

ihrem Einfluß unterliegt. Hier wird die Malerei zur Farbenkomposition, d.h. der Maler kann solche Wirkungen bewußt manipulieren, was vornehmlich für die Künstler um den 'Blauen Reiter' zutrifft.

Franz Marc beschäftigt sich ab 1910 mit den Gesetzmäßigkeiten von Farbe, er entwickelt ein System von Komplementärkontrasten, der einzige Weg für ihn, aus der "Beliebigkeit der Farbe herauszukommen".¹⁾ Auf diese bewußte Farbsetzung näher eingehend schreibt er dann ebenfalls an August Macke über Farbwerte und ihre Komplementärverhältnisse:

"Stell' Dir einen Akt im Walde vor. Der Grund des Bildes also rote Bäume und grüne Laubpartien. Der Akt wird, um dem Rot der Stämme seine Brutalität zu nehmen, weißgelb sein. Um noch ein bißchen kühle Geistigkeit in dieses allzu warme Ragout zu bringen, führen wir noch, eventuell am Arm tragend, ein kaltweißes Tuch ein. Nun malen! Zunächst würde ich ganz theoretisch, wo der Akt z.B. auf seinem Oberarm auf grün stößt, diesen rot konturieren und sofort mit einer grünen Kontur weiterfahren, wenn der Unterarm eventuell auf rot zu stehen kommt. Die farbigen Konturen muß der Akt erhalten und nicht der Hintergrund, weil rot und grün des Hintergrundes reinere, stärkere Farben sind als das gebrochene Weißgelb des Aktes. Mit dem Tuch ebenso: wo es zum Körper steht, färbt sich's violett, hat der Körper irgendwo ein Orange aufgenommen, so springt ein Stück blau auf das Weiß, eventuell in einer tiefen Falte. Dabei braucht blau und orange durchaus nicht zusammenzustößen, vor allem, wenn es z.B. nur durch neutrales Weiß getrennt ist; es können sogar zwei im Bilde durchaus entfernte Punkte Komplementärfarben zueinander enthalten, wenn sie durch auffallende Form oder Größe

1) Franz Marc: Briefe an August Macke, München 1910; in: Franz Marc 1880-1916, Ausst.-Kat. München 1980, S. 150.

dem Auge ihre Verwandtschaft anzeigen ..."¹⁾

In diesen beiden Zitaten - einmal Noldes, zum anderen Marcs - spiegeln sich schon die unterschiedlichen Auffassungen vom Kunstwerk - einmal stellvertretend für die nord- und mitteldeutschen Expressionisten, zum anderen für die süddeutsche Gruppe um den 'Blauen Reiter', hier in Beziehung auf die Farbengebung, wieder. Der Norden malt tonärmer und legt weniger Wert auf die Bildkomposition, hier ist allein die rein intuitive Farbsetzung von Bedeutung, die ganz auf dem instinktiven Erfühlen des Bildgegenstandes beruht. Die Künstler um den 'Blauen Reiter' dagegen bevorzugen die bewußte Farbkomposition um einer intendierten spannungsreichen Darstellung willen.

Beiden Gruppen ist aber das folgende gemeinsam: Der einzelnen Farbe ist ein bestimmter Charakter, eine Stimmungsqualität, zugeordnet, die nicht der stofflichen Eigenheit des Naturvorbildes entspricht, sondern seine "unmaterielle Substanz" verkörpert, wie Christel Denecke die Darstellung der Erkenntnis der in der Natur lebenden Kräfte nennt.²⁾

Die verschiedenen Farbcharaktere lassen Qualitätsunterschiede erkennen im Sinne unterschiedlicher Wirkungsweisen. Der Stimmungsgehalt der Farben hängt von ihrem spezifischen Helligkeitsgrad ab, gelb ist z.B. heller als blau. Jeder Farbe ist eine bestimmte Qualität zugeordnet, somit hat der mit ihr verbundene Bildgegenstand eine mehr oder weniger wichtige Aussage.

Ferner besitzen die Farben spezifische Warm- bzw. Kaltwerte, die die Stimmungsqualität steigern oder mindern. Die Bedeutung einer nicht so aussagekräftigen Farbe wird durch

1) Franz Marc: Briefe an August Macke, München 1910. Zit. n. Lothar-Günther Buchheim: Der Blaue Reiter, Feldafing 1959, S. 144.

2) Christel Denecke: Die Farbe im Expressionismus, Düsseldorf 1955, S. 102.

ihre Quantität wieder aufgehoben, im Gegensatz zu weniger sich ausbreitenden Farbkomplexen, die aber desto mehr durch ihre Leuchtkraft (Intensität) wirken. Dieses Farbverhalten soll am Beispiel der folgenden Analyse eines Gemäldes von Karl Schmidt-Rottluff: Gutshof in Dangast, 1910 (Öl auf Leinwand, 86,5 x 94,5, Nationalgalerie Berlin) erläutert werden. Karl Schmidt-Rottluff hat stets die Farbe in ihrer vordergründigen Wirkung verwendet, mehr als beispielsweise Ernst Ludwig Kirchner, der sie vor allem als psychisches Ausdrucksmittel nutzte. Aus diesem Grunde eignen sich seine Werke auch besonders zur Dokumentation der spezifischen Farbgebung im Expressionismus. In diesem Gemälde setzt er reine Farben in härtesten Kontrasten unter völligem Verzicht auf stoffliche Kennzeichnung. Die Farbe erscheint in homogener Auftragsstärke. Sie kann sich unter Wahrung ihres ursprünglichen Charakters rein entfalten ohne Ablenkung durch Lichtreflexe, was später noch zu erläutern sein wird.

Schmidt-Rottluffs Malerei lebt vom dramatischen Aufeinanderprallen warmer und kalter Zonen. Hinter rot und blau im Vordergrund lagert sich breit ein warmes Gelb mit orange verknüpft, wobei dieses als Komplementärkontrast zu blau wie grün als Komplementärkontrast zu rot verwendet wird. Eine so direkt angestrebte Monumentalität und Elementarität schließt jede intendierte Geistigkeit aus. Diese Arbeit ist in reiner Instinkthandlung entstanden ohne Dazwischenschalten des Intellekts.

Für Karl Schmidt-Rottluff ist die Farbe ausschließlich in ihrer Aussagefähigkeit von Bedeutung, für Emil Nolde dagegen tragen Farbe und Leinwand außerdem in ihrer Materialität zum Entstehungsprozeß des Gemäldes und seiner Ausdruckskraft bei. Nolde sieht ähnlich wie van Gogh die Farbe selbst als Materie an, mittels deren stofflicher Qualität er sich ausdrückt. Er verwendet sie als dicke, aufgerauhte Farbsubstanz, die die Stimmung des Warmen,

Dichten vermittelt.¹⁾ Franz Roh spricht von "lauter monumentaler Farbe, die wirkt wie unbehauenes Gestein, bei der man den Arbeitsprozeß spürt".²⁾ Hier verfolgt Nolde unter Einbeziehung von Farbe und Leinwand in ihrer Materialität die Absicht, den Entstehungsprozeß des Gemäldes zu veranschaulichen. Dieser soll dokumentieren, daß er ohne Grundierung und Vorzeichnung die Farbe spontan auf den Bildträger setzt und sie neben ihrer oben erwähnten Wirkweise auch mittels ihrer Auftragsstärke und der Leinwandstruktur wirken läßt.

Kirchner bezieht ebenfalls die Leinwand in seinen Gestaltungsvorgang mit ein, doch anders als Nolde nutzt er weniger ihre Struktur als ihren hellen Farbwert, was im folgenden Gemälde zu zeigen sein wird: Ernst Ludwig Kirchner: Fränzi vor geschnitztem Stuhl, 1910 (Öl auf Leinwand, 70,5 x 50 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano). Fränzi, Kirchners junges Modell, ist en face wiedergegeben. Aus den intensiven Grüntönen des Gesichtes treten die Augen, durch tiefes Schwarz betont und von kräftigem Rot umrandet, hervor. Ebenso überprononciert wirkt der knallrote große Mund. Schwarz-grün-ocker getöntes Haar rahmt das dreieckige Gesicht. Das Kleid des Mädchens ist grünfleckig, es läßt den hellen Leinwandgrund durchscheinen. Fränzi sitzt auf einem von Kirchner selbst geschnitzten und bemalten, hochlehnigen Stuhl, der ihre Gestalt rosafarben einrahmt. Im Gegensatz zur Kleinteiligkeit und zur hohen Kontrastwirkung der Farben im Vordergrund ist der Hintergrund ruhiger, breitstreichend, d.h. betont flächig gemalt worden, unbemalte Leinwand liegt wie eine Trennungslinie zwischen den Farben. Die Farbflächen sind nebeneinander gesetzt, sie durchdringen sich weder noch überschneiden sie sich. Die Ausdrucksfähigkeit der Farben wird

1) Vgl. Emil Nolde: Der Herrscher, 1914 (Öl auf Leinwand, 88 x 102 cm, Galerie Rudolf Hoffmann, Hamburg).

2) Franz Roh: Nachexpressionismus, Leipzig 1925, S. 119.

erhöht durch den sie umgebenden hellen Leinwandgrund, welcher die Farben kontrastierend voneinander absetzt. So erhöht z.B. die helle Leinwand die bunte Farbigkeit des Kleides des Mädchens, und die Farben des Stuhles erzielen mittels der hellen Konturen stärkere Absetzung voneinander.

Die Farben wirken durch gleichmäßige Intensität wie ein dekoratives Flächenornament. Sie sind extrem trocken ohne Glanz- und Lichtreflexe verwendet. Hier ist der Einfluß der Fauves spürbar, doch Kirchner geht über den harmonischen dekorativen Farbauftrag der Franzosen hinaus, indem er die Farbe in ihrer ausdrucksvollsten Kontrastwirkung zueinander setzt. Er erzeugt dadurch eine Spannung, die über den formalen Bereich hinaus auch die Charakterisierung des Menschen vornimmt.

Der Expressionismus der Brücke findet seinen Höhepunkt in dem Moment, in dem die Malerei ausschließlich die Farbe in ihrer Eigenwertigkeit als künstlerisches Ausdrucksmittel verwendet. In dem Maße, in dem die Farbe als naturnachahmendes Mittel zurücktritt, verselbständigt sich der Bildgegenstand vom Naturvorbild. Auf diese Weise legt der Expressionismus den Weg seiner stilistischen Entwicklung in Beziehung auf die Farbe zurück. Bis hin zur sich neu entfaltenden Bedeutung der Bildwertigkeit des Gegenstandes, die sich, in Milderung expressionistischer Strukturen mit malerischer Auswertung von Naturgegebenheiten, nur noch in leichter Deformation und neu anklingender Räumlichkeit äußert.¹⁾

1) Vgl. Josef Scharl, Werner Scholz, Konrad Felixmüller, Otto Pankok, u.a.m.

2.1.2. Farbe und Kontur

Zur Eigenwertigkeit der Farbe und ihrer homogenen Ausbreitung in der Fläche tritt etwa ab 1910 ein weiteres Kompositionselement, nämlich das der Kontur. Diese gliedert die Farbflächen, indem sie sie in Formen zusammenfaßt. Sie dient zur geometrischen Vereinfachung der Komposition. Außerdem hat die zumeist schwarze Kontur die Aufgabe, die Farben in ihrer Ausdrucksfähigkeit zu unterstützen und sie durch gegenseitige Kontrastwirkung voneinander abzusetzen. Hier wird die Beziehung zur mittelalterlichen Glasmalerei aufgenommen, wo die Bleirute als stark dominante Umrißlinie die Farben scharf voneinander scheidet. Ebenso prägend wirkt der altdeutsche Holzschnitt, der durch kontrastierende Abhebung seiner Negativ- und Positivformen wuchtige Konturen geradezu herausfordert. Für Karl Schmidt-Rottluff ist diese Technik von großer Bedeutung. Er erprobt dort den Zusammenklang kontrastreicher Flächen und überträgt die Wirkung von Konturen als Spannungselemente auf seine Gemälde.

Aber nicht nur die mittelalterliche Kunst nimmt Einfluß auf expressionistische Gestaltungsprinzipien, sondern etwa ab 1905 setzt in Frankreich¹⁾ wie etwas später auch in Deutschland der Rückgriff auf die Plastik primitiver Völker als Vorbild für die Malerei ein. Künstler wie Kirchner, Nolde und Pechstein vereinfachen die Form durch die sie verfestigende Umrißlinie auf eine Ausdrucksfähigkeit, die nur das Wesentliche über den Bildgegenstand aussagt.

Die expressive Kontur ist nicht allein entstanden aus dem Erregungszustand des expressionistischen Künstlers, der sie spontan und ziemlich unkontrolliert auf die Leinwand gesetzt hat, sondern der Künstler hat in der mittelalter-

1) Vgl. André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, u.a.m.

lichen Kunst und in fremden Kulturen nach bildnerischen Ausdrucksmitteln gesucht, die sich mit seiner intendierten Aussage decken.

Ein Gemälde Ernst Ludwig Kirchners soll in diesem Zusammenhang kurz analysiert werden: Weiblicher Halbakt mit Hut, 1911 (Öl auf Leinwand, 76 x 70 cm, Museum Ludwig, Köln). Das Gemälde zeigt Dodo, Kirchners Freundin, als halbentkleidete Frau mit Hut und Schleier. Der Körper fügt sich ohne Modellierung in den blauen Hintergrund ein, allein durch die schwarze ihn umgebende Kontur von diesem abgesetzt. Die Umrißlinie faßt die Farbfläche des Körpers zusammen und verfestigt und beruhigt ihren Aufbau. Wolf Dieter Dube spricht in diesem Zusammenhang von "monumentaler Ruhe der Form."¹⁾

Dieser Vorgang zielt auf die geometrische Vereinfachung der Komposition ab. Hier tritt eine Symmetrie ein, die zum Ordnungsprinzip wird. Kirchners Auseinandersetzung mit den bildnerischen Mitteln der Plastik der Naturvölker ist zu spüren. Die eher passive Haltung fließender Harmonie, wie sie in den Akt-Darstellungen der Fauves verwendet wurde, und die auch Kirchner in Werken früherer Jahre nutzte, ist einer strengen spannungsvollen Haltung unter Einfluß 'primitiver' Kunst gewichen.

Im Gegensatz zu dieser durch Beruhigung und Verfestigung auf das Wesentliche reduzierte Farbform, gewinnt man in den ersten Jahren der Brücke-Gemeinschaft eher den Eindruck, als wolle die Farbe die Umrißlinie - falls diese überhaupt existent ist - durchbrechen. Betrachtet man noch einmal das Gemälde Karl Schmidt-Rottluffs: Gutshof in Dangast, 1910, so muß man feststellen, daß es ihm noch nicht gelungen ist, Farbwerte in einer geschlossenen Bild-

1) Wolf-Dieter Dube: Die Künstlergruppe Brücke und der deutsche Expressionismus, Slg. Buchheim, Ausst.-Kat. I, München 1973, S. 8.

form zusammenzufügen. Der Versuch scheitert, Farbe und Kontur zu einer mehr konstruktiven Bildführung zu vereinig-en, was erst in den darauffolgenden Jahren unter dem Einfluß des Kubismus gelingt.

Bei einem Künstler wie Kirchner jedoch begrenzt die Kontur die Farbe in ihrer Ausdehnung in der Fläche, zusätzlich unterstützt sie sie in ihrer Aussagekraft durch bestimmte Ausformungen.

Die Ausdrucksfähigkeit der expressionistischen Kontur als spezifisches Darstellungsmittel nimmt bei Vincent van Gogh in den Jahren 1880-90 ihren Ausgang. Neben jener kollektiven Bewegung der Striche - ein Relikt aus dem Impressionismus - tritt jetzt, die Farbe zusammenfassend und in homogene Farbenbereiche unterteilend, die Kontur. Für diese Phase des Übergangs vom Impressionismus zu expressionistischer Darstellung ist der japanische Holzschnitt von großem formalen Einfluß. Doch anders als die rundbogige Zeichnung von fließender Harmonie entwickelt die Kontur im Expressionismus eine Ausdrucksfähigkeit von großer Dynamik und Aggressivität. Die Eindringlichkeit der gewaltsam reduzierten Formen erzielt schon in Munch'schen Werken seine volle Wirkung. Er hat die Dinge in die Geschlossenheit ihres Konturs - fast kann man sagen - gepreßt und sie durch dieses Gestaltungsmittel inhaltlich hilfloser Vereinzelung ausgesetzt.

Auch die Künstler der Brücke nutzen die Eindringlichkeit der gewaltsam reduzierten Form als intendiertes Ausdrucksmittel. Der Duktus der Umrisse und die zunehmend kantigen blockhaften Formen erinnern zwar formal an den Kubismus, doch ihre inhaltliche Aussagekraft "entfaltet sich gerade in der Spannung von Ordnung und Sprengkraft"¹⁾, d.h. zum einen gelingt es ihr, die Farben in Formen zu binden, zum

1) Werner Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, Bd. II, S. 56.

anderen aber unterstützt sie die Farben in ihrer aggressiven Dynamik.

Eine weitere Aufgabe der Kontur stellt die Akzentuierung der Flächenform dar. Diese setzen sich durch die andersfarbige Umrißlinie kontrastierend voneinander ab. Die oft dunkle Kontur steigert die Farbintensität derjenigen Farbe, die sie eingrenzt. Besonders deutlich ist die Prononcierung heller Farben durch den schwarzen Umriß, wie z.B. das Inkarnat im vorhin erwähnten Gemälde Kirchners 'Weiblicher Halbakt mit Hut, von 1911; hier zeigt sich eine geradezu leuchtende Brillianz des Inkarnats, hervorgerufen mittels Akzentuierung durch die dunkle Kontur vor dem blauen Hintergrund. Durch das Mittel der Farbintensivierung auf Grund von Akzentuierung und Kontrastwirkung der Farbe durch die Kontur entwickelt sich eine fast plakative Flächendynamik.

Weder Kontur noch Farbe kennzeichnen den Bildgegenstand naturabbildend, beide Bildmittel werden in ihrer Eigenwertigkeit verwendet, sie verkörpern allein die intendierte Aussage des Künstlers, die das Naturvorbild nur als Anstoß für eine Idee verwendet - doch davon später. Max Sauerlandt meint dazu, auch der Umriß habe neben Fläche und Farbe die "höhere sinnlich-sittliche Wirkung symbolischer Formen".¹⁾

In den darauffolgenden Jahren, etwa ab 1911/12, weicht die Farbengebung in ihrer Eigenwertigkeit einer mehr tonigen Malweise. Und neben die ausdruckssträchtige Kontur treten nun körperbegrenzende Randschraffuren, die sich meist an die Umrißlinie zum Inneren des Bildgegenstandes hin anschließen. Kontur, Schraffur und Farbfläche verschmelzen bald miteinander und bewirken einen neuen plastischen Aufbau der Körper. Auch eine reduzierte Farbigkeit von meist nur drei Tönen ohne Komplementärkontraste leitet eine neue

1) Max Sauerlandt: Die Kunst der letzten 30 Jahre, Berlin 1935, S. 143.

stilistische Epoche bei den Künstlern der Brücke ein, parallel dazu wandelt sich auch die Bildthematik. Die bisher ruhigen Sujets werden jetzt durch Unruhige, Aufgewühlte und auch Pathetische ersetzt, vgl. vor allem Werke aus Kirchners Berliner Zeit aber auch die Heckels ab 1912.

Emil Nolde, der 1907, also nur kurze Zeit der Brücke angehörte, erlangt durch ihren Einfluß einen ganz spezifischen Malstil, der allein auf absolut gesetzten Farben beruht. Er wie auch Oskar Kokoschka verzichten völlig auf Kontur und zeichnerische Dynamik des Strichs. Sie arbeiten beide in pastoser Malweise und breiten ihre reinen Farben in monumentaler Darstellungsweise auf der Fläche aus.

Emil Nolde umreißt die Masse scharf in ihren eigenen Farbwerten und grenzt sie durch starke Kontraste gegeneinander ab. Seine Gemälde bauen sich aus abzählbaren farblich homogenen Silhouetten auf. Mittels der Silhouette wird die einzelne Form verselbständigt und macht im Zusammenspiel mit den anderen individuellen Formen das Gemälde in Ausdruck und Komposition aus.

Siegfried Wichmann weist in diesem Zusammenhang auf den Einfluß der Techniken mittelalterlicher Glasmalerei und des Emails hin - hier besonders des Zellschmelzes. Emile Bernard¹⁾ erweiterte das cloisonnistische Verfahren des Emaillierens um die farbflächenhafte Silhouettierung des japanischen Holzschnitts. Hier werden die einzelnen Farben ohne steghafte Abgrenzung einander allein durch starke Kontrastfähigkeit entgegengesetzt. Dieses Verfahren fördert die Farbe in ihrer Eigenwertigkeit. Die freistehende einheitliche Farbsilhouette schafft auf Grund von Schattenlosigkeit keinen atmosphärischen Tiefenraum.

1) Emile Bernard (1868-1941), 1886-90 neben Gauguin, Paul Sérusier u.a. Mitglied der Schule von Pont-Aven.

Gauguin, der seine Farben ebenfalls durch Eliminierung von Modellierung und Schatten in die Fläche bindet, schreibt: "... Daher lehne ich soweit wie möglich alles ab, was Illusionen schafft, und da der Schatten das täuschende Ebenbild der Sonne ist, bin ich geneigt, ihn fortzulassen."¹⁾ Gauguin ist in diesem Punkt von großem Einfluß auf die Maler der Brücke. Auch Emil Nolde arbeitet ohne Tiefenraum, um nicht naturabbildend zu sein. Er verwendet die reine Farbe in der Fläche, die er durch kontrastierende Farbwirkung voneinander absetzt. Zusätzlich aber arbeitet er mit Hilfe von Pinsel oder auch Spachtel eine Struktur heraus, die etwas von der Materialität der Farbe spüren lassen soll. Dieser pastose Farbauftrag aber erzeugt teilweise Plastizität. Doch die Schärfe der sich gegeneinander absetzenden Farben relativiert diese vordergründige Körperbeschreibung. Ebenso Neutralisierung des Plastischen durch Kontrastierung und Farbquantität in dieser silhouettenhaften Gestaltung tritt beinahe in Vollkommenheit bei Ferdinand Hodler, auf formalem Gebiet als Vorläufer des nordischen Expressionismus zu betrachten, auf, der wiederum vom Neo-Impressionismus beeinflusst wurde.

In eine ganz andere Richtung aber entwickeln sich die stilistischen Elemente des Blauen Reiters. Im starken Gegensatz zu Nolde, der ausschließlich mittels Farbgebung und Pinselstrich die Bildgegenstände charakterisiert, fügt Marc seinem Bildaufbau neben der Farbe die Kontur als formbildendes und gliederndes Element hinzu. Sein Gemälde 'Tiger', 1912 (Öl auf Leinwand, 111 x 111,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München) dokumentiert eine Bildauffassung, die von der der nord- und mitteldeutschen Expressionisten stark differiert. Marc hat für diese Darstellung Spektralfarben gewählt, die begrenzt werden durch schwarze Konturen. Beeinflusst durch den Kubismus sind die-

1) Siegfried Wichmann: Der silhouettierende Stil in Europa unter dem Einfluß des japanischen Holzschnitts, in: Weltkulturen und Moderne Kunst, Ausst.-Katalog, München 1972, S. 266 ff.

se Farbformen zu Blöcken zusammengefaßt, die scharfkantige Volumen haben. Diese gliedern und rhythmisieren den Bildaufbau. Der Härte der Rhythmen entsprechen die scharfen Kontraste der Farben des Tigers und der ihn umgebenden Vegetation. Beides induziert intensive Spannung, die Raubkatze wendet drohend den Kopf. Farbe und Form sind von gleich starker Ausdrucksfähigkeit. So macht hier im Gegensatz zu den mittel- und norddeutschen Expressionisten, bei denen die Kontur die Farbe nur in ihrer Ausdruckskraft unterstützt, gerade das Zusammenwirken von Farbe und Farbformen die Spannung im Gemälde aus.

Ähnlich wie im Neo-Impressionismus komponiert Marc den Bildraum mit Farbformen. Er kommt von der Silhouette in der Frühzeit zum fest umrissenen Farbkörper, der unabhängig vom Abbild durch die kantigen Volumen der Farbkörper und ihrer Kontrastierung untereinander den Bildaufbau gestaltet. Wegbereiter für diesen neuen formalen Aufbau ist Paul Cézanne. Er baut ein festes räumlich-körperliches Gefüge. Die naturabbildende Funktion des Bildgegenstandes wird aufgehoben, er verselbständigt sich. Der Maler schafft mit dem Gemälde ein Gleichnis zur Natur, das unabhängig von ihr mit neuen Bedeutungsinhalten gefüllt werden kann.

Für Franz Marc ist im 'Tiger' der Einfluß des Kubismus ausschlaggebend. Aber im Gegensatz zum Kubismus von Picasso oder Braque spielt bei ihm die Farbe auch weiterhin die dominante Rolle. Auch übernimmt Marc nicht den kubistischen wechselnden Standpunkt des Betrachters. Kubistisch ist bei ihm nur die einzelne Form, nicht das Werk im Ganzen. Die Betonung der Körperformen durch Modellierung ist hier kein selbständiger Wert, sondern erhält seinen Sinn erst in der drohenden Bewegung der Raubkatze, womit Marc seine Einfühlung in die Tierwelt charakterisiert. "Marc deutet den Kubismus ins Expressive um."^{1) 2)}

1) Johannes Langner: Der Blaue Reiter, in: Der deutsche

Auch für August Macke spielen die bildnerischen Mittel wie Farbe und Formung im Entstehungsprozeß des Gemäldes eine nicht unbedeutende Rolle. Betrachtet man sein Gemälde 'Mädchen unter Bäumen', 1914 (Öl auf Leinwand, 119,5 x 159 cm, Staatgalerie Moderner Kunst, München), so erkennt man einen fast bildmusterhaften Aufbau von nebeneinander liegenden Farbflächen. Im Verhältnis der Farbflächen zueinander ist Macke von Matisse beeinflusst worden. Das Grundmuster seiner Komposition ist auf Harmonie abgestimmt. Die Landschaft baut sich auf aus kontrastreichen Farbformen. Das Bildgegenständliche wird bei Macke, beeinflusst durch Delaunays orphischen Kubismus, formelhaft zusammengefaßt und der Farbe unterstellt, im Gegensatz zu den Franzosen, bei denen die Farbe hinter der Form zurücktritt.

Die Kunst des Blauen Reiters und die von ihm teilweise abhängige Malerei der rheinischen Expressionisten ist un- zweifelhaft expressiv gewesen, doch nicht im Sinne der nord- und mitteldeutschen Künstler expressionistisch. Das äußert sich zunächst in den Unterschieden auf stilistischen Gebiet. Eckhardt von Sydow schreibt, daß in der Malerei des Blauen Reiters die Farbe der Linie folge.¹⁾

Was er als Linie bezeichnet, habe ich Kontur genannt. Die Kontur hat bestimmte Aufgaben im kompositionellen Raum. Sie gliedert die Farbflächen und zeigt Räumlichkeit an. Sie dient im Formzusammenhang als Mittel der Zusammen-

Expressionismus, Formen und Gestalten, hrg. von Hans Steffen, Göttingen 1965, S. 217.

- 2) Kandinsky stellt in diesem Zusammenhang zwar den Einfluß des Kubismus auf die breite Strömung der Abstraktion fest, der sich auch schon bei Marc ab 1911 bemerkbar macht, sieht jedoch in der ausschließlichen Anwendung von Dreiecken und ähnlichen geometrischen Formen und Körpern eine Schwächung des künstlerischen Ausdrucks. Wassily Kandinsky: Über die Formfrage, in: Der Blaue Reiter, München 1912, S. 74.
- 1) Eckhardt von Sydow: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei, München 1920, S. 73.

fassung von Struktur und Gestalt. Sie übernimmt formale Aufgaben wie Formverfestigung, Formreduzierung, Gliederung und Rhythmisierung des Bildaufbaues. Die Kontur konkretisiert den Bildinhalt.

In Mackes Gemälde sind die Farbflächen in Farbigkeit und Ausformung so zueinander gesetzt, daß sie die Bildkonzeption zu einem harmonikalen Ganzen zusammenfügen. Kandinsky schreibt dazu: "Die Farben- und Formenharmonie muß allein auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen."¹⁾ Kandinsky spricht hier von der Darstellung eines seelischen Gehaltes im Gemälde, doch deckt sich dieser beim Blauen Reiter stets mit dem Gemälde als harmonische Farb- und Formkomposition.

Im nord- und mitteldeutschen Expressionismus dagegen bleibt ein bewußter Bildaufbau nach ästhetischen Gesichtspunkten unberücksichtigt. Hier kommt es kaum auf optische Bildwerte an, sondern nur auf die expressive Funktion der bildnerischen Mittel, aus diesem Grunde wird die Kontur auch nur insoweit verwendet, wie sie die Farben in ihrer Aussagekraft unterstützt. Allein die beabsichtigte Aussage rechtfertigt die bildnerischen Mittel, deshalb spielt auch in der Malerei der Brücke der Bildaufbau nach kompositionellen Gesichtspunkten weniger eine Rolle als beim Blauen Reiter.

2.1.3. Farbe und Kontur als raumschaffende Elemente

Die Intention der Expressionisten, Farben und Formen nicht zum Zwecke einer getreuen Wirklichkeitswiedergabe, sondern als Ausdrucksträger einzusetzen, um seelisch-psychologische Momente im Bildwerk zu akzentuieren, hat auch die Negierung des illusionistischen Bildtiefenraumes zur Fol-

1) Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, 4. Auflage, München 1912, S. 64.

ge, was sich in der Loslösung des Dargestellten von realer Räumlichkeit und mangelnder Plastizität äußert.

Im Frühexpressionismus ist der Schritt zur homogenen Farbfläche noch nicht vollzogen, wie schon in Noldes Gemälde 'Freigeist', 1906, gezeigt wurde; der Maler arbeitet noch mit der Modellierung der Farbe. Im Hoch- und Spätexpressionismus dagegen entspricht das Gemälde dem Gebot der Fläche, der Zweidimensionalität. Die künstlerische Raumvorstellung entfaltet sich und bedingt somit die Vernichtung der Wirklichkeit zugunsten der Erschaffung eines neuen Bildgefüges.

Die beabsichtigte Negierung einer Tiefenillusion erfolgt durch bestimmte materielle Beschaffenheiten der Bildmittel im Gemälde. Der Verzicht auf Modellierung beraubt die Farbe der Möglichkeit, Plastizität auszudrücken. Die Farbe findet ihren pseudo-räumlichen Darstellungswert allein in ihrer Wirkung, in der Akzentuierung und in der Anordnung kontrastierender Farbflächen zueinander. Diese Punkte sollen kurz erläutert werden an Karl Schmidt-Rottluffs Gemälde 'Lofthus', 1911 (Öl auf Leinwand, 87 x 96 cm, Hamburger Kunsthalle). Die Räumlichkeit im Gemälde wird allein durch den Warm-Kalt-Kontrast wie durch die starken Gegensätze der Komplementärfarben erzielt. Warme Farben - hier im Gemälde orange, rot, gelb und ocker - treten nach vorne, wohingegen kalte Farben - hier blau und grün - zurückweichen. Ferner akzentuieren die farbigen Konturen bestimmte Farbflächen und lassen sie hervortreten. So umreißt die blaue Kontur in starker Kontrastwirkung die orangefarbenen Häuser wie die ockerfarbenen Dächer, und umgekehrt lassen die roten Konturen die im realen perspektivischen Raum weiter hinten liegenden Farbwerte nach vorne in die Bildebene treten.

Doch nicht nur mittels Qualität sondern auch mittels Quantität der Farben ruft der Expressionist Räumlichkeit, die

jedoch nie dem Realraum entspricht, hervor. Kleine Farbflächen mit starker Energie, d.h. Leuchtkraft, - wie hochrot hier noch verstärkt durch schwarz - treten hervor - dagegen müssen Farben mit weniger eigener Leuchtkraft - hier orange - größere Flächen einnehmen, um neben diesem kräftigen Farbwert bestehen zu können. Max Sauerlandt spricht in diesem Zusammenhang davon, daß der höchste 'Lichthof' der Farbe im räumlichen und geistigen Mittelpunkt des Gemäldes liegen. 'Lichthof' bezieht sich hier auf die eigenständige Leuchtkraft der Farbe im Gegensatz zu denen, die weniger leuchten. Diese kaum aus sich selbst heraus leuchtenden Farben rücken im Raumgeschehen hinter den Lichten zurück, womit die Farben also raumbestimmend sind.¹⁾

August Macke sagt über die raumschaffende Wirkung der Farben in seinem Gemälde 'Mädchen unter Bäumen', 1914: "Was ich an Neuem in der Malerei gefunden habe, ist folgendes: Es gibt Farbzusammenklänge, meinethalben ein gewisses Rot und Grün, die beim Ansehen sich bewegen, flimmern. Wenn Du nun einen Baum vor einer Landschaft siehst, so kannst du entweder den Baum ansehen oder die Landschaft; beides geht nicht wegen der Stereoskopwirkung. Wenn Du nun etwas Räumliches malst, so ist der farbige Klang, der flimmert, räumliche Farbwirkung, und wenn Du eine Landschaft malst und das grüne Laub flimmert ein wenig mit dem durchscheinenden blauen Himmel, so kommt das daher, weil das Grün auch in der Natur auf einer anderen Ebene liegt als der Himmel. Diese raumbildenden Energien der Farbe zu finden, statt sich mit einem toten Helldunkel zufrieden zu geben, das ist unser schönstes Ziel."²⁾

Wichtig ist hier der Hinweis auf die raumbildenden Energien der Farben. Hans Jaffé hebt in diesem Zusammenhang den Einfluß der mittelalterlichen Bildkomposition wie auch

1) Max Sauerlandt: A.a.O., S. 93.

2) August Macke, zit. n. Johannes Langner: A.a.O., S. 219.

den des japanischen Holzschnitts hervor.¹⁾ Durch ein Über-einander und Nebeneinander und durch große deutlich um-schriebene Farbflächen entsteht eine Komposition, die un-abhängig vom real vorgegebenen Raum Dimensionalität aufweist. Betrachtet man Mackes Bildaufbau ganz nüchtern unter Aus-klammerung der inhaltlichen Komponente, so verhalten sich die Bildgegenstände zur Fläche wie Muster auf Grund. Die Farbflächen sind reduziert auf mathematische Grundformen, die nebeneinander gesetzt sind und erst durch die Bezie-hungen der Farben untereinander ihre Aussagefähigkeit er-halten. Deshalb trifft auch der Vorwurf von Autoren wie Christel Denecke und Fritz Schmalenbach nicht zu, die in der Angleichung von Figur und Grund die Gefahr eines bloß kunstgewerblichen Dekors sehen.²⁾

Betrachtet man nun expressionistische Bildwerke in Bezie-hung auf die Kontur als raumschaffendes Element, so kann das schon besprochene Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff 'Gutshof in Dangast', 1910, als gutes Beispiel dienen. Ähnlich wie in Schmidt-Rottluffs Gemälde 'Lofthus' 1911 lebt auch hier die Spannung der Bildkomposition vom Auf-einanderprallen von warmen und kalten Farben, die Räum-lichkeit hervorrufen - rot auf blau, blau auf gelb. Dar-über hinaus aber hat die schwarze Kontur raumschaffende Wirkung, sie nimmt die energiegeladene rote Farbe des Hauses in der linken Bildhälfte zurück, die in ihrer Auf-dringlichkeit fast aus dem Bildraum austritt. Mittels dieser Kontur erzwingt der Maler eine ausgesprochene Tie-

1) Hans Jaffé: Von van Goghs Suche nach dem heiteren Le-ben im japanischen Holzschnitt, in: Weltkulturen und Moderne Kunst, Ausst.-Kat., München 1972, S. 169/170.

2) Vgl. Christel Denecke: A.a.O., S. 79: "Durch die gleich-mäßig intensive Farbe und das Vorhandensein großflächiger Formkomplexe entsteht eine Bildflächenbindung der Farben untereinander, die eine dekorative Gefahr in sich birgt."
Und: Fritz Schmalenbach: Grundlinien des Frühexpres-sionismus, in: Kunsthistorische Studien, Basel 1941, S. 73: "Namentlich bei schwächeren Epigonen, z.B. bei Marc oder bei Nolde, bekommt das Dekorative oft die Oberhand."

fenwirkung aus der Notwendigkeit heraus, ein Gleichgewicht zur roten Farbe herzustellen. Die Kontur wird also bei den nord- und mitteldeutschen Expressionisten nur dann, mit der Absicht einen perspektivischen Raum darzustellen, eingesetzt, wenn sie im kompositionellen Zusammenspiel der Farben deren raumschaffende Wirkung unterstützt.

Diese Künstler stellen die Bildgegenstände nicht in ihren realen Größenverhältnissen dar, alles drängt sich nach vorne in die Bildebene, muß also zwangsläufig verzerrt werden. Diese optische Ebene hat keinen fixierten Betrachterstandpunkt, sondern die Ferne bzw. Nähe zum Betrachter ist von jeder Einstellung dieselbe. Der Maler gestaltet den Raum häufig in dissonanter Hinsicht, d.h. in seiner Gegenläufigkeit von Ansicht, Unter- und Aufsicht.¹⁾ Dieser Bruch der Perspektive ist ein durchgehendes Element expressiver Malerei (hier nicht unbedingt im Sinne einer Stilrichtung).²⁾

Die Raumverzerrung geht mit der Deformation Hand in Hand. Beides sind Mittel zur Psychologisierung und Emotionalisierung des Bildraumes und werden vom Künstler eingesetzt, um sein seelisches Anliegen auszudrücken. Das Vorziehen der Dinge in die Bildebene wie auch die Suggestivwirkung der Farben üben formal plakativen Reiz aus, inhaltlich haben sie die Aufgabe, den Rezipienten direkt mit dem Dargestellten zu konfrontieren, und gedanklich aber vor allem gefühlsmäßig am Bildgeschehen teilnehmen zu lassen.

Bis etwa 1911 verläuft die Anwendung der bildnerischen Mittel bei Franz Marc ähnlich wie bei den Brücke-Künstlern. Doch dann setzt sich ein konstruktives Element unter starkem Einfluß von Kubismus und Orphismus durch. Daneben hat ihn auch das Beispiel der Volkskunst - im Gegen-

1) Vgl. Ernst Ludwig Kirchner: Der Trinker, Selbstbildnis, 1915 (Öl auf Leinwand, 118,5 x 88,5, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).

2) Vgl. Mathias Grünewald, El Greco, Vincent van Gogh u.a.m.

satz zu den nord- und mitteldeutschen Expressionisten, die sich von der Kunst der Naturvölker anregen ließen - gelehrt, um der Expression willen eine Formvereinfachung anzustreben. Er baut jetzt die Bildgegenstände aus geometrischen Formen nach objektiver Gesetzmäßigkeit auf.

Betrachtet man nochmal Marcs 'Tiger' von 1912, so zeigen die Farben, ähnlich wie bei den Künstlern der Brücke und auch wie bei August Macke, in ihren unterschiedlichen Wirkweisen im Sinne von Warm- und Kaltwerten Räumlichkeit an. Daneben aber bindet die scharfkantige dunkle Kontur die Farben in geometrische Formen, die durch Zerlegung und Durchdringung des Körpers und die ihn umgebende Vegetation einen illusionären Tiefenraum anzeigen.

Das oft ambivalente Verhalten der Farbformen, d.h. Körper von ähnlicher Gestaltung charakterisieren Landschaft und Tier zugleich, deuten hier eine Räumlichkeit ganz anderer Art an, nämlich im Sinne von simultan verlaufenden Bewegungsabläufen; neben dem Einfluß des Kubismus spielen auch futuristische Elemente eine Rolle.¹⁾

Im Falle des dargestellten 'Tigers' aber steht Marc noch wenig unter dem Einfluß des Futurismus, dagegen sind aber gewisse kubistische Elemente maßgebend. Die Farbkörper weisen über den Bildrand hinaus, was vor allem inhaltlich von Bedeutung ist. Figuren und Gegenstände sind nicht mehr in ein festes Bildprogramm eingebunden, wie es bei den Malern der Brücke der Fall ist, die den Bildgegenstand nahezu gefangen halten in der umschließenden Kontur wie z.B. Kirchner im 'Weiblichen Halbakt mit Hut', 1911. Die geometrische Vereinfachung der Farbfläche durch die klare schwarze Kontur gestaltet das Gemälde zu einer in sich abgeschlossenen Einheit.

1) Dorothea Eimert führt diese Darstellungsweise vor allem auf den Einfluß des Futurismus ab 1912 zurück. Macke wie Marc zeigen simultane Bewegungen verschiedener Geschehnisse in perspektivisch unterschiedlichen Ebenen. Dorothea Eimert: Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei, Köln 1974, S. 142.

In ihren Werken rechtfertigen sich die durch Konturierung unterstützten Farbkörper allein aus der elementaren Kraft ihrer Ausdrucksfähigkeit. Räumlichkeit wird ausschließlich durch Farbintensivierung wie durch Kontrastwirkung mittels Warm- und Kaltwerte der Farben und mittels der Kontur angezeigt, ist aber nicht unbedingt intendiert. Ähnlich verhält es sich etwa bis 1910 bei den Künstlern des süddeutschen Raumes. Die Maler des Blauen Reiters dagegen wählen die Farbform in Hinsicht auf einen harmonischen Bildaufbau mit dem Ziel der Zergliederung und Rhythmisierung des Bildraumes. Sie suchen nach farbiger und bildnerischer Gesetzmäßigkeit, um das Gesehene und Erlebte in eine übergeordnete Harmonie innerhalb des Gemäldes zu stellen.

In eine völlig andere Richtung begeben sich Maler wie Josef Scharl, Otto Pankok, Werner Scholz und andere, die nach Paul Ferdinand Schmidt als Spätexpressionisten bezeichnet werden.¹⁾ Pavel Liska zählt ferner Otto Dix, George Grosz, Hans Grundig, Karl Hubbuch, Rudolf Schlichter u.a. hinzu, er bezeichnet diese Maler als Vertreter des Verismus.²⁾ Formal mildern diese Künstler die expressionistischen Strukturen hinsichtlich des Bildtiefenraumes durch zunehmend malerische Auswertung der Naturgegebenheiten. Der rein künstlerische Raum weicht wieder dem Existenzraum. Noch bleiben die Raumwerte begrenzt eliminiert, leichtere Deformation und verfeinerte Farbabstufungen werden verwendet, dadurch wird ein stärkerer Bezug zur Realität hergestellt, was inhaltlich von Einfluß auf die Neue Sachlichkeit ist. Die sogenannten Veristen sind also formal und inhaltlich als Übergangserscheinung zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit einzustufen.

1) Paul Ferdinand Schmidt: Geschichte der modernen Malerei, Stuttgart 1952, S. 233ff.

2) Pavel Liska: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Diss., Düsseldorf 1976, S. 187ff.

2.1.4. Licht als Funktion von Farbe

Wie schon oben erwähnt, fällt die Bildtiefendimension auch durch fehlende Darstellung des Lichtes weg, d.h. es existieren weder schattige noch beleuchtete Flächen, die reale Räumlichkeit vermitteln. Das Phänomen Licht, vielmehr das Beleuchtungslicht, wird im Expressionismus eliminiert. Das Licht wird durch Farbenäquivalente ersetzt, die die Aufgabe der Leuchtkraft übernehmen.

Man nennt das Phänomen des Eigenhells und des Eigendunkels der Buntfarben, d.h. der Farben, die in ihrer höchsten Intensität verwendet werden, "spezifische Helligkeit".¹⁾ Jede reinbunte Farbe besitzt eine spezifische Farbhelle, die nicht von ihrer Buntheit zu trennen ist. So ist gelb auch in stärkster Sättigung heller als gleichsattes blau. Van Gogh schreibt in einem seiner Briefe, daß eine bestimmte Farbe als Hintergrund eines Bildes "die Suggestion des Gefühls der Sonne wecke".²⁾ Also auch ohne Lichteinfall entsteht Helligkeit.

Die Expressionisten verwenden helle lichte Farben, die nicht vom realen Licht beeinflusst sind, jedoch durch ihre spezifische Helligkeit den Eindruck von Licht erzeugen. Unterstützend für den Licht- bzw. Leuchtkarakter der Farbe ist die Wirkung des Kontrastes, der durch das Nebeneinander von hellen und dunklen Farbwerten entsteht.

Auch in der mittelalterlichen Buchmalerei sind die Hell-Dunkel Werte von der Farbe nicht ablösbar, das helle wie das dunkle Licht gehört der Malerei als ein wesenseigen-tümliches farbiges Licht an.

1) Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, München 1954, S. 201.

2) Walter Hess: Das Farbproblem in den Selbstzeugnissen französischer und deutscher Maler im Ausgang des 19. und 1. Viertel des 20. Jahrhunderts, Diss. München 1950, S. 226.

Das Licht ist also der Farbe immanent, somit erhält die Farbe ein Eigenleben unabhängig von äußeren Einflüssen, sie reproduziert allein das ihr innewohnende Licht. Hier entdeckt man wieder Parallelen zur Kunst der frühgotischen Glasmalerei, wo der Farbträger durch den Lichteinfall von außen her erglüht und auf diese Weise selber Licht erzeugt. Farbe ist nicht mehr an die reale Erscheinung des Gegenstandes gebunden, sie entfaltet sich frei, d.h. in alleiniger Abhängigkeit vom Künstler. Durch diese Unabhängigkeit vom Bildgegenstand gelangt die spezifische Helligkeit zur immateriellen Helle, welche die scheinbare Transparenz der Farben ausmacht. So spricht Alois J. Schardt vom "wundervollen Leben durchleuchteter Formen" und "von der Kraft innerer Erleuchtung".¹⁾

Und Franz Landsberger schreibt: "... der Expressionist gibt das Licht, das die Farbe glasfensterhaft durchglüht, sowie die Seele durch den Körper scheint, oder das Licht, das kämpfend durch das Dunkel bricht."²⁾

Der Dualismus von Licht und Finsternis fällt weg, damit wird auch das raumillusionierende Moment des Schattenwerfens eliminiert, wobei die oben schon erwähnte Einbindung der Farbe in die Fläche, vergleichbar dem japanischen Holzschnitt, entsteht.

Als Beispiel für diesen selbständigen Farblichtraum, unabhängig von dem von außen herangetragenen Beleuchtungslicht soll das schon oben erwähnte Gemälde August Mackes 'Mädchen unter Bäumen' von 1914 dienen. Macke verwendet kein Beleuchtungslicht von außen, um Helligkeit zu erzeugen. Reinbunte Farben - wie rot, blau und grün - in ihrer spe-

1) Alois J. Schardt: Franz Marc, Berlin 1936, S. 123. Schardt spricht in diesem Zusammenhang von der Transparenz der unmateriellen Farbgebung in Franz Marcs Gemälde 'Der Turm der blauen Pferde, 1912.

2) Franz Landsberger: Impressionismus und Expressionismus, Breslau 1919, S. 20.

zifischen Helligkeit, und hellgetrübte Farben - wie weiß und grüngelb - charakterisieren das Licht im Gemälde. Farbe ist nicht mehr länger eine Funktion des Lichtes, sondern das Licht ist zu einer Funktion der Farbe geworden, d.h. das Licht in seinem Eigenwert bleibt unsichtbar, dagegen haben die Buntfarben, nicht zuletzt auch durch Unterlegung von weiß als Mittel der Intensivierung, die Aufgabe, spezifische Helligkeit zu verkörpern. Gerade in Mackes Gemälde spielen die lichten Farben die dominierende Rolle, Werner Haftmann äußert sich dazu folgendermaßen: "Allein aus der Zusammenordnung farbiger Flächen und der durch sie bestimmten Pläne entsteht der durchleuchtete Farblihraum."¹⁾ Durch die leuchtende Transparenz des farbigen Lichtes ohne Modellierung und Schatten erzeugt Macke ein bildnerisches Gleichnis parallel zu Natur, er bildet einen selbständigen Farblihraum. Dieses Gemälde ist nicht ohne Einfluß der sich im Orphismus herauskristallisierenden Lichtqualität der reinen Tonwerte denkbar.

Die Buntwerte in ihrem Eigenhell oder Eigendunkel sind von unterschiedlichen Helligkeitsgraden, die einander übertreffen oder unterdrücken, so steht z.B. die spezifische Helligkeit von grün und rot zwischen gelb und blau, wobei blau wiederum gelb untergeordnet ist. Der Charakter der Helligkeit einer Farbe ist also ihrer Buntheit immanent. Auf den Dualismus einmal des spezifischen Helligkeitscharakters einer Farbe und zum anderen durch die Quantität einer nicht so aussagekräftigen Farbe baut sich die begrenzte Räumlichkeit des expressionistischen Gemäldes auf. Durch das Nebeneinander dieser unterschiedlichen Ausformungen der Farben wird ein Bildraum konzipiert, der nicht auf den herkömmlichen Mitteln des modellierenden Lichtes basiert, sondern die Farbe zum Hauptträger seiner Räumlichkeit auszeichnet.

1) Werner Haftmann: A.a.O., Bd. II, S. 128.

Immer wieder ist es, wie wir gesehen haben, die Farbe, die primär im formalen Bereich die stilbildende Rolle spielt, sei es in ihrer Ausdruckskraft, in ihrer Vermittlung von Räumlichkeit oder als Lichtträger. Die übrigen Stilelemente treten hinter ihr zurück oder sind lediglich Funktion der Farbe.

Ebenso ist sie auch in ikonographischer Hinsicht der dominierende Ausdrucksträger und Vermittler zwischen Künstler und Rezipienten.

2.2. Strukturelle Eigenschaften

2.2.1. Farbwirkung

Der Stimmungsträger im expressionistischen Gemälde ist das über andere formale Mittel dominierende Element der Farbe. Sie allein macht in ihrer Eigenwertigkeit, in ihrer Intensität und in ihrer starken Kontrastierung den hohen Reiz für den Betrachter aus. Durch die Beziehungen der Farben und ihrer Ausformungen untereinander wird ein Ausdruck geschaffen, der - wie Herwarth Walden es nennt - "die Bewegung der Seele in eine bestimmte Richtung leitet."¹⁾ Der Maler verwendet die Farbe nach seinem subjektiven Empfinden, so schreibt van Gogh in einem seiner Briefe an seinen Bruder: "Denn statt genau das wiederzugeben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit der Farbe um. Ich will eben vor allem einen starken Ausdruck gewinnen. Denk Dir, ich male einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist. Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also so wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter dem Kopf - statt der banalen Zimmerwand - male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther."²⁾ Der Künstler verändert die Bildelemente seiner Intention entsprechend.

1) Herwarth Walden: Die Neue Malerei, in: Der Sturm, Berlin 1919, S. 17.

2) Vincent van Gogh: A.a.O., 3. Bd., Brief 504.

Die Farbe stellt sich dar als Ausdruck eines seelischen Gehaltes und birgt Assoziationsmöglichkeiten, die beim Adressaten Erinnerungen und Vorstellungen auslösen. Die Farbwerte in ihrem spezifischen Charakter zeigen Qualitätsunterschiede im Sinne von verschiedenen Wirkweisen, die dem Betrachter inhaltlich bestimmte Eigenschaften der Dinge vermitteln und ihm über die Darstellungsabsichten des Künstlers Aufschluß geben. Je höher die Eigenwertigkeit einer Farbe ist, desto ausgeprägter ist auch ihr Reiz aufs Auge, sowie ihre Suggestivkraft. "Der stärkste Ausdruck seelischer Bewegung ist das sinnliche Fühlen. ... Kunst ist die sinnliche Gestaltung dieses unseres Fühlens."¹⁾ "Ob diese Farbformen an Gegenstände erinnern, ist künstlerisch belanglos."²⁾

Kandinsky weist darauf hin, daß die Aufnahme des flüchtigen Wahrnehmungsbildes zum synästhetischen Erlebnis wird, d.h. Farbempfindungen teilen sich dem Betrachter mit, greifen auf andere Sinnesgebiete über, bringen sie zum Mitschwingen; umgekehrt können auch Klänge, Laute und Stimmen Farbvorstellungen auslösen. Dieses Anschlagen einer bestimmten Seite bedingt jenes Nachschwingen, das beim Betrachter assoziative Erinnerungen und Vorstellungen auslöst. Das Gemälde wird zum Vorstellungsbild.³⁾

Auch die Bildrhythmik entsteht aus einem sinnlichen Fühlen heraus. Durch Anwendung starker Kontraste auf dem Gebiet der Farbe, wie auch durch das Aufeinanderprallen aggressiver Dynamik auf starre Stilisierung, wird die Bildwirkung enorm gesteigert. Gerade das Nebeneinander von Extremen sorgt für verstärkte Wirkung, für das seelische Betroffensein des Betrachters. Deformation auf forma-

1) Die Neue Malerei: A.a.O., S. 17.

2) Herwarth Walden: Expressionismus, in: Der Sturm, Berlin 1926, S. 8.

3) Vgl. zur Synästhesie: Walter Winkler: Psychologie der modernen Kunst, Stuttgart 1949, S. 102ff.

lem Gebiet und Agressivität im inhaltlichen Bereich rufen den starken emotionalen Effekt des expressionistischen Werkes hervor.

Die Farbe wird als beseelter Stoff erlebt. Ihr spezifischer Eigencharakter wird zur Darstellung gemütsmäßig gearteter und gefühlsmäßig aufnehmbarer Eigenschaften der Dinge gewählt.

Im Expressionismus soll das Elementare, das Wesenhafte im Bildgegenstand erhalten bleiben. Alle Nuancierungen an der Darstellung demonstrieren die individuelle Handschrift des Künstlers und seine innere Einstellung zu den Dingen. "Feste ästhetische Regeln gibt es nicht. Der Künstler schafft seiner Natur, seinem Instinkt folgend das Werk. Er selbst steht überrascht davor, ... andere mit ihm."¹⁾ Wie bei Emil Nolde so ist vor allem bei den Brücke-Künstlern das Entstehen des Gemäldes ein rein instinktiver Vorgang. Die Künstler empfinden sich selber als passivum eines Gefühlsausbruchs, der aufgefangen wird durch den spontanen Malvorgang. Der intensive, oft sogar ins Groteske verzerrende Ausdruck resultiert aus den im Affekt gesetzten Farb- und Formelementen ohne durchdachte Komposition. Gerade die Entstehung des Gemäldes in dieser Ursprünglichkeit macht den hohen emotionalen Reiz des expressionistischen Kunstwerks aus.

Hier wird der Bereich des Unbewußten, der Intuition, angesprochen. Walter Winkler gebraucht den Begriff der 'Sphäre' für den an der Peripherie des Bewußtseinsfeldes liegenden Bereich.²⁾ Winkler weist hier auf Ernst Kretschmer hin, der diesen Begriff durch den Vergleich mit dem Gesichtsfeld des Auges erklärt. In der Mitte befindet

1) Emil Nolde, zit.n. Walter Hess: Dokumente zum Verständnis moderner Malerei, Hamburg 1956, S. 45.

2) Vgl. zur Sphäre: Walter Winkler: A.a.O., S. 99.

sich der Blickpunkt des Bewußtseins mit einer kleinen Zone von großer Helligkeit, die zu den Rändern hin abnimmt und fließend ohne Grenzen zum Nichts wird. Genau diesen Bereich nennt er Sphäre, oder auch verständlicher Stimmung, die das Unausgesprochene nicht Sichtbare hinter den Worten und Dingen ausmacht. Die einzelnen Farben werden durch diese Stimmung intuitiv empföhlt und auf die Leinwand gebracht. Sie weisen zwar für sich Stimmungsqualitäten auf, sind aber auch von der jeweiligen Farb- und Formkomposition abhängig, die dann wiederum divergent auf den Rezipienten wirkt.

Die Farbe als Gegenstandszeichen hat hinweisenden Charakter, doch nicht im Sinne beschreibender, bezeichnender oder bilddekorativer Funktion, sondern als reine Ausprägung als Materie wie auch psychologischer Wert, d.h. sie soll Empfindungen mitteilen, Assoziationen wecken und vermitteln, die individuelle Wertvorstellung des Künstlers vom Darzustellenden in seiner spezifischen Charakterisierung vermitteln.

Das richtige Verständnis des Rezipierenden für ein solches Werk ist aber nur möglich, wenn er dieses nicht intellektuell erfaßt. "Wir dürfen nicht Zuschauer sein, wenn wir fühlen wollen."¹⁾ Das expressionistische Gemälde will also empföhlt werden, nicht nur im Anschauen, sondern in aktiver sich einfühlender Teilnahme an den intendierten Aussagen des Malers. Das Kunstwerk wird hier zum Mittler zwischen Künstler und Adressaten. Dieser unmittelbare spontane Dialog zeigt sich auch in anderen Gattungen des Expressionismus wie im Drama, im Tanz, in der Pantomime, in der Musik.

Die Ausdrucksträger für den expressionistischen Maler ist die Farbe in ihrem Emotionswert, in ihrem Erregungsgehalt. Sie durchläuft in der Verbindung mit anderen Farben und

1) Herwarth Walden: A.a.O., Der Sturm, 1919, S. 17.

Farbformen ein unendliches Variationsspektrum und setzt dadurch zahlreiche Bedeutungsmöglichkeiten frei. Das Unterbewußtsein des Rezipienten wird angesprochen und soweit beeinflußt, daß die Farbengebung neben ihrer stilbildenden Aufgabe und ihrer Bedeutung als Stimmungsträger primär zum Ausdrucksträger neuer Bildinhalte wird.

2.2.2. Neue Bedeutungsinhalte

Das dominierende Merkmal des expressionistischen Künstlers ist sein neuartig kritisches Verhältnis zur sichtbaren Wirklichkeit. "Auf die Beschreibung und Erforschung der sichtbaren und greifbaren Naturerscheinungen folgt nun die Erkenntnis und Vermittlung der in der Natur lebenden Kräfte, der unmateriellen Substanz."¹⁾

Man versucht, dem Erkenntnisdrang, der zwischen 1900 und 1910 mit einer Fülle von Neuerungen verschiedene Bereiche der Wissenschaften ergreift, auch in der bildenden Kunst Rechnung zu tragen. Manche Innovationen aus dem Bereich der Wissenschaften spielen auch in der Malerei und in der Plastik eine Rolle, so beeinflußt die Freud'sche Traumdeutung und der damit verbundene Versuch der Aufdeckung des Unterbewußtseins von 1900 die bildnerische Darstellung vom Menschen und seines seelischen Bereichs. Die Maler wollen aber das Innere und die in ihm verborgene Erkenntnis nicht nur der Menschen, sondern allen Lebens aufzeigen. Das Schergewicht liegt jetzt nicht mehr auf der Darstellung der Dinge der äußeren Erscheinung, sondern in ihren Wesenseigentümlichkeiten und in ihren Empfindungen, die diese im Künstler auslösen. Wie dieser Bereich im Kunstwerk formal und inhaltlich umgesetzt wird, darin zeigt sich der große Unterschied zwischen den nord- und mitteldeutschen Künstlern und denen Süddeutschlands.

1) Christel Denecke: A.a.O., S. 102.

Die Dresdner Künstlervereinigung stellt immer wieder den Menschen in seiner Umwelt dar, in Abhängigkeit von ihr. In den Jahren bis 1911 entstehen lebensfrohe Bilder, in denen der Mensch sich in idealistisch-arkadisch-angehauchter Idylle bewegt. Dann treten die Schattenseiten der menschlichen Existenz hinzu, die Darstellung negativer Großstadteindrücke, das Außenseiter-Dasein von Künstlern und fahrendem Volk etc. Hier knüpft der Verismus an mit seinen sozialkritischen Themenstellungen.

Schon im Frühexpressionismus - beispielsweise bei Cézanne und van Gogh wird der Mensch einschließlich seines Charakters dargestellt, und zwar meist im Augenblick monumentaler Ruhe im Gegensatz zum Impressionismus, wo eine Momentaufnahme seines Lebens im gleichwertigen Ambiente gegeben wird. Auch die Neue Sachlichkeit gibt der menschlichen Gestalt und seiner Umwelt gleiche Wertigkeit.

Im Expressionismus dagegen wird der Hintergrund geradezu aufgesogen von der menschlichen Gestalt, die hier absolute Dominanz hat.

Dieses Prinzip findet in der farbigen Komposition sein Äquivalent. Die Charakterisierung des Menschen nimmt die ganze Ausdrucksfähigkeit, die die Farbe als Stimmungsträger in sich birgt, in Anspruch. Farbkontraste zeigen in Disharmonien Symbolwert, die visuelle und psychische Spannungen erzeugen.

Neben der menschlichen Darstellung ist die Landschaft wichtiger Ausdrucksträger. Sie besitzt ebenso einen intensiven Gleichniswert für das Zuständliche im Maler. Sie weist idyllische Züge auf im Frühexpressionismus und erscheint bedrohlich und erschreckend in späteren Jahren. Sie wird zur Seelenlandschaft, in der sich Instinkte und Empfindungen widerspiegeln, die zum Gegenstand der künstlerischen Aussage im Gemälde werden.

In diesem Zusammenhang bietet sich das Gemälde von Emil Nolde: 'Kerzentänzerinnen', 1912 (Öl auf Leinwand, 100 x 85 cm, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde) als Belegbeispiel an. Zwei Tänzerinnen wirbeln in wilden Drehungen um mehrere Kerzen herum vor einem nicht näher bestimmbar Bildgrund. Die Komposition ist von einem Rhythmus durchzogen, der dem unruhigen Flackern der Kerzen entspricht. Allein die Farben - das brennende Rot des Hintergrundes und das zuckende Gelb kontrastierend zu rot-violetten Brechungen sowie das unruhige Grün und Schwarz - würden genügen, um das Thema zu veranschaulichen. "Die Farbe wirkt gewalttätig und gefährlich, das Psychische wird allein ihrer Symbolkraft anvertraut."¹⁾ Sie wird als explosiver Stimmungsträger verwendet, mehr noch als Schrei einer inneren Stimme, eines eruptiven Gefühlsausbruchs.

Doch der Expressionist trennt sich nicht völlig vom Gegenstand. In stampfendem Takt und ekstatischer Pose bewegen sich die Tänzerinnen um die großen Kerzen mit ihren züngelnden Flammen. Die wilde Szene lebt aus der Glut der Farben, die das Unwirkliche, Legendäre symbolisiert; und sie lebt aus dem ekstatischen Rhythmus der Flächenformen, die das Entfesselte, das Rauschhafte skandieren. Hier wird jene primitive ausdrucksstarke Gewaltsamkeit der Mittel angewandt, von der Nolde schreibt: "Alles Ur- und Urwesenhafte immer wieder fesselte meine Sinne."²⁾ Diese Eigenart vor allem Noldes, seine eigenen Halluzinationen auf die Leinwand zu ergießen, entstammt dem Wunsch nach hemmungsloser psychologischer Selbstdarstellung. Nolde äußert: "Der Maler braucht nicht viel zu wissen: schön ist es, wenn er unter instinktiver Führung so zielsicher malen kann, wie er atmet, wie er geht."³⁾ Malen wird hier zur aktiven Darstellung des Instinktes.

1) Werner Haftmann: A.a.O., S. 105.

2) Emil Nolde: A.a.O., S. 202.

3) A.a.O., S. 205.

Das Schergewicht der Darstellung liegt nicht mehr auf den Dingen selbst, sondern auf der Empfindung, die diese auslösen. Unbelastet durch Tradition und Geschichte wollen die Expressionisten für diese emotionalen Bereiche neue Ausdrucksmittel finden, die den Bezug von Ich und Natur verkörpern. Ernst Ludwig Kirchner hat in diesem Zusammenhang für sich ein neues Medium der Darstellungsweise entdeckt, das er "Hieroglyphe", übersetzt Zeichenschrift nennt: "Eine Hieroglyphe ist ein Mittelding zwischen Schrift und Bild, ein Zeichen. Für die Beziehung eines konkreten Gegenstandes wird eine Abstraktion gesetzt, die vom ursprünglichen Aussehen des Gegenstandes zwar ausgeht, diesen aber so umformt und in ein Typogramm verwandelt, daß von der Gestalt des Dargestellten nur der Sinn zurückbleibt. Es bildet den Gegenstand nicht ab, aber es bedeutet ihn."¹⁾ So wird das Gemälde zum Gleichnis für den seelischen Zustand im Maler. Für das Realbild interessiert er sich nur insoweit, wie es zur Anregung von Empfindungsgelalten dient. Der Bildgegenstand hat einzig noch Verweischarakter auf "die Idee, die sich hinter der sogenannten Wirklichkeit verbirgt."²⁾

Die Bildgestaltung in formaler und ikonographischer Hinsicht beruht zwar auf der Subjektivität des Künstlers, hat aber trotzdem für den Rezipierenden Gültigkeit und ist für ihn verständlich, wenn auch im divergierenden Sinne. Der Betrachter muß bloß empfinden können ohne von seinem Verstand Gebrauch zu machen. So wird er Dinge in das Gemälde einfühlen, die für ihn von Bedeutung sind und Beziehung haben zu seiner emotionalen Welt, "man will vom Kunstwerk weit weniger eine klare Vorstellung als ein leb-

1) Ernst Ludwig Kirchner, zit. n. Eberhard Roters: "Ernst Ludwig Kirchners Begriff der 'Hieroglyphe' und die Bedeutung des graphischen Details", in: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe, Berlin 1955, S. 334.

2) Max Beckmann; zit. n. Bernard S. Myers: Die Malerei des Expressionismus, Köln 1957, S. 242.

haftes Gefühl." ¹⁾ Hierzu genügt ein Anstoß, die Komposition ist unwichtig, nur die starke Aussagekraft der Farben und Formen spielt eine Rolle. "Kunst steht gegen den Intellekt, zu ihrer Entstehung genügt eine vage Vorstellung nur von Glut und Farbe." ²⁾ Die Entstehung des Gemäldes und seine Rezeption liegen also auf gleicher Ebene. Der betonte Irrationalismus schließt Erklärungsversuche über den eindeutigen Ausdrucksgehalt expressionistischer Thematik weitgehend aus. So schreibt Paul Fechter schon 1914, die Aufgabe des Expressionismus "ist vielmehr die geworden, auf dem Umwege über das, was das Bild gibt, in das Gefühl hineinzugelangen, aus dem in dem Maler das Werk erwuchs. Es gilt nicht mehr, zu erkennen, sondern zu fühlen, in die Regionen der Seele zu steigen, wo das schläft, was der Produktionskraft, der das Werk entsprang, entspricht; ..."³⁾

Bei der Rezeption soll man also nur mit dem Gefühl aufnehmen, erst dann wird es möglich, expressionistische Formung nachzuvollziehen als einen Vorgang natürlichen Wachstums, der allein auf der Intuition des Malers basiert. Diese Entstehung des Gemäldes beruht nicht auf der durchdachten harmonischen Komposition, die erst in zweiter Linie mit Ausdruck gefüllt wird vergleichbar dem Fauvismus, sondern für den Expressionismus gilt: "Formen und Farben sind nicht an sich schön, sondern die, welche durch seelisches Wollen hervorgebracht sind."⁴⁾

Während die nord- und mitteldeutschen Expressionisten die bildnerischen Mittel allein im Bewußtsein ihres seelischen Ausdrucksgehaltes anwenden, erstreben die Künstler um den Blauen Reiter mittels Besinnung auf Maß und Form und durch einen bewußten Aufbau in der Komposition nach neuen allge-

1) Otto Pächt: Ende der Abbildtheorie, München 1927, S. 126.

2) Werner Haftmann: A.a.O., Band I, S. 105.

3) Paul Fechter: A.a.O., S. 23.

4) Werner Haftmann: A.a.O., Band I, S. 118.

meinen Inhalten im Gemälde, die nicht an die Zufälligkeit des schaffenden Individuums gebunden sind.

Die Natur in ihren vielfältigen Ausformungen wird vom Künstler allein als Ausgangsmaterial verstanden, sie wird abgetastet auf ihre typischen Grundmuster hin, um ihre verwirrenden Formen in eine ganzheitliche Bildform zu bringen. Diese neuen Bildgesetze lassen sich am Beispiel Franz Marcs erläutern: Marcs zentrales Thema ist das Tier, dessen Wesen fest eingefügt ist in die große Seinsordnung der Natur. Durch Einfühlung in diese versucht Marc, zu einer bildnerischen Darstellung zu gelangen, die sich mit dem Wesenhaften, dem Typischen dieses Tieres deckt. Er löst aus der verwirrenden Vielfalt der Natur einfache Typuszeichen heraus und will mit diesen Gestaltformen durch Parallelen und rhythmische Wiederholungen eine bildnerische Entsprechung zur Natur herstellen. Form und Farben lösen sich von der Natur ab und entwickeln ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten, die nicht mehr das Einzelne und Besondere der Naturerscheinung, sondern das Allgemeine und Mythische herausbilden. Jedes formale Element hat Eigengesetzlichkeit, d.h. hat darstellerische Selbständigkeit, ist selbst Träger von Anordnung und Ausdruck. Das Flächenfeld ist nur noch Hinweiszeichen, das auf das ursprünglich gegenständliche Erlebnis zurückweist.

Für Franz Marc ist die Auflösung und Verwandlung des Sichtbaren ein Mittel, hinter der optischen Realität die von ihm so oft zitierte "mystisch-innerliche Konstruktion"¹⁾ im Weltbild zu erfühlen. Ab 1914 führt dieser eingeschlagene Weg Marcs zur nahezu völligen Ablösung der bildnerischen Mittel vom Gegenstand. Hier wird der eigentliche Expressionismus, der sich immer noch an der Dingwelt orientiert, verlassen. Auf eine derartige Emanzipation vom Dinglichen, wie sie sich auch schon in der Darstellung von synästhetischen Erlebnissen gezeigt hat, erfolgt

1) Franz Marc, in: Der Blaue Reiter, hrsg. von Kandinsky und Franz Marc, München 1912, S. 23

zwangsläufig eine Ablösung vom inhaltlichen und allegorischen Bezügen, welche aber den Bildgegenstand der nord- und mitteldeutschen Expressionisten auszeichnen.¹⁾

Gegen den Pathos expressionistischer Selbstdarstellung setzt der Blaue Reiter ab 1911 sein völlig anders geartetes Ausdrucksziel: die Naturpoesie und eine pantheistisch gestimmte, mystische Innerlichkeit, wie es sich vor allen anderen Künstlern primär in Marcs Gemälden widerspiegelt.

Hier trennen sich dann auch die Wege der nord- und mitteldeutschen von den bis zu diesem Zeitpunkt auch unter den Oberbegriff Expressionismus zu fassenden süddeutschen Künstlern. Bis dahin lassen sich vor allem bei Malern wie Gabriele Münter, Alexei von Jawlensky und auch bei Marc die Bildgegenstände im Gemälde noch ablesen. Ähnlich der Malerei der Brücke ist die Farbe Ausdrucksträger und Kompositionselement. Auch beruht das Schaffen dieser Maler auf der momentanen Eingebung, an der der Intellekt sich kaum beteiligt. Hier ist noch wenig von jener Geistigkeit zu spüren, wie man sie ab 1911 unter dem stimulierenden Einfluß des Orphismus und Futurismus bei Marc und Kandinsky bemerkt.

Die Gemälde der nord- und mitteldeutschen Expressionisten haben reproduktive Funktion, sie geben die Gefühlswelt des Malers wieder; die Werke der Künstler um den Blauen Reiter dagegen sind in ihrer Funktion evokativ. Erst im konstruktiven Zusammenfügen von Form und Farbe als selbständige Ausdruckswerte gelingt es diesen Malern die jenseits der optischen Realität liegenden psychischen Erfahrungen, dichterischen Einsichten und die in der Natur verborgen liegenden harmonikalen Anordnungen zur Sichtbarkeit zu bringen. Im Gegensatz zu den explosiven Gefühlsausbrüchen der Brücke-Künstler setzen diese Maler das Mittel von Maß und Form ein, um sich zu verständlichen, was sich nach dem 1. Welt-

1) Vgl. zur Synästhesie S. 84.

krieg im Bauhaus-Stil fortsetzt. Der eigentliche Expressionismus der nord- und mitteldeutschen Künstler aber mündet in den sozialkritischen Verismus ein, dessen bildnerische Mittel sich formal an diesen anschließen.

Franz Marc und Wassily Kandinsky haben die Brücke-Künstler in Berlin besucht, wobei Kandinsky ihre Arbeiten rundweg ablehnte. Für ihn waren die spontane und impulsive Anwendung der bildnerischen Mittel ohne Dazwischenschalten des Intellekts, ihre Selbstdarstellung in formsprengender Intensität zu ungeistig, um entscheidend beizutragen zur Entwicklung der zeitgenössischen Kunst.

Hier setzt auch die Kritik Arnold Gehlens an, der im Expressionismus ausschließlich das Ergebnis von Emotionalität und Subjektivismus ohne Geistigkeit sieht. Dem Expressionismus fehle "die Logik durchdachter künstlerischer Problemstellungen", ... "es gibt keine abfühlbare Diszipliniertheit und Strenge in Bildern, die geradezu grundsätzlich in den Punkten Deformierung des Gegenstandes und Farbigkeit hochgetakelt sind, und so wurde das eigentlich künstlerische Wachstum verhindert."¹⁾ Aus reiner Gefühlskunst kann sich nach Gehlen kein Stil entwickeln. Nur die Handschrift des Künstlers verändere sich im Expressionismus. Auch für ihn ist diese Stilform ohne Bedeutung für die damalige zeitgenössische Kunst und ihre Nachfolgerscheinungen, was allerdings vom Verismus und dem abstrakten Expressionismus widerlegt wurde.

Aber der Expressionismus war nicht nur von stilistischer sondern auch von weltanschaulicher Bedeutsamkeit für die Kunst dieses Jahrhunderts. Er wird vom gleichen Erkenntnisdrang geleitet, der alle Lebensbereiche erfaßte, was sich äußert in der kritischen Auseinandersetzung mit der sichtbaren Wirklichkeit im Gemälde. Dieses Phänomen nahm in Deutschland im Expressionismus seinen Ausgang und war von nachhaltigem Einfluß auf die späteren Kunstrichtungen, davon ausführlicher in Kapitel 5.

1) Arnold Gehlen: Zeit-Bilder, Bonn 1965, S. 136.

3. DAS EXPRESSIONISTISCHE KUNSTWERK ALS AUSDRUCK SEINER ZEIT

3.1. Die veränderte Stellung des Menschen in der Welt

Das expressionistische Kunstwerk ist von einer völlig anderen Weltsicht abhängig als die ihm vorausgehenden Stilrichtungen.

Ähnlich wie in der mittelalterlichen Kunst wird im Expressionismus das optisch Wahrnehmbare von der Darstellung des Irrationalen, Metaphysischen, Mystisch-dunklen überdeckt. Im Mittelalter sind die natürlichen Bedingungen der existenziellen Wirklichkeit aufgehoben, und die Kunst nimmt ihren Ausgang in der Transzendenz, die aus dem christlichen Glauben resultiert.

Der Expressionismus dagegen zeigt nur die Wirklichkeit, die der Mensch kennt. Diese Einstellung nimmt ihren Ausgang in der Kunst um 1800.

Theodor Hetzer schildert den Wandel in der Kunst abhängig von einer neuartigen Weltsicht in seinem Aufsatz: 'Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800: Alles Dargestellte erhält seinen Sinn nicht mehr in einem höheren Zusammenhang abhängig vom Göttlichen. Der Künstler findet zu "einer neuen, nicht von außen herangetragenem, sondern aus dem schöpferischen Selbst stammenden künstlerischen Form."¹⁾

Der Mensch wird sich angesichts der tiefgreifenden wissenschaftlichen Neuerungen zu Beginn dieses Jahrhunderts seiner eigenen Unfähigkeit und Nichtigkeit bewußt. Die ihm zuerkannte Stellung im Mittelpunkt des Weltgeschehens muß er aufgeben und sich einen neuen Standpunkt suchen. Das Gefühl der Ortlosigkeit, die Verlassenheit des Indi-

1) Theodor Hetzer: Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800. In: Aufsätze und Vorträge, Leipzig 1957, Bd. I, S. 178.

viduums, die Zerstörung des überlieferten Vertrauensverhältnisses in der Welt, das alles bemächtigt sich des expressionistischen Künstlers. Hermann Bahr beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen: "Niemals war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrauen. Niemals war die Welt so grabesstumm. Niemals war der Mensch so klein. Niemals war ihm so bang. Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach Geist: das ist der Expressionismus."¹⁾ Diese Situation erfordert eine starke Rückbesinnung des Künstlers auf sein Inneres und einer Überdenken seiner Stellung gegenüber der sichtbaren Wirklichkeit. Symptomatisch für diesen Rückzug in den seelischen Bereich des Menschen sind auch die schon erwähnten Untersuchungen des Unterbewußtseins durch Sigmund Freud um 1900.

3.2. Konfrontation von 'Ich' und Außenwelt

"Die große innere Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt" und das daraus resultierende Angstgefühl gilt als "die Wurzel künstlerischen Schaffens".²⁾ Je weniger der Mensch Kontakt aufnimmt mit der Außenwelt, desto größer ist sein Wunsch, den Dingen der Außenwelt ihre Willkür und Unklarheit zu nehmen, indem er ihnen Gesetzmäßigkeiten abgewinnt. Der Verlust von Geborgenheit in ein übergeordnetes Weltbild religiöser Art fordert vom Menschen eine Neuorientierung. Dem Künstler, dem jegliche Überleitung zu einer allgemeinen höheren Ordnung fehlt, muß aus sich selbst heraus zur "Ordnung seines Ich" finden.³⁾ Er formt sich ein Bild nach seinen Regeln, als äußere Manifestation dienen ihm die Mittel

1) Hermann Bahr: Expressionismus, München 1916, S. 111.

2) Wilhelm Worringer: A.a.O., S. 49.

3) Theodor Hetzer: A.a.O., S. 193.

der Stilisierung, d.h. die Heraushebung des Wesentlichen, die Formvereinfachung und die Formwiederholung. Wilhelm Worringer setzt an diese Stelle den Abstraktionsdrang. Er weist wiederholt auf die Entwurzelung des Menschen hin, was Ursache ist für die stetig größer werdende Entfremdung der naturabbildenden Darstellungsweise:

"Weil er (der Mensch) so verloren und geistig hilflos zwischen den Dingen der Außenwelt steht, weil er nur Unklarheit und Willkür im Zusammenhang und Wechselspiel der Außenwelterscheinungen empfindet, ist bei ihm der Drang so stark, den Dingen der Außenwelt ihre Willkür und Unklarheit im Weltbilde zu nehmen, ihnen einen Notwendigkeitswert und Gesetzmäßigkeit zu geben."¹⁾

Solche Anregungen wurden vor allem von den Künstlern um den Blauen Reiter aufgegriffen.

Für die nord- und mitteldeutschen Expressionisten dagegen ist die Triebfeder, die das Gemälde entstehen läßt, mehr eine unbewußte Verhaltensweise. Der Mensch, der primitiv, d.h. ohne den Intellekt einzusetzen, lebt und arbeitet, erspürt gleichsam instinktiv "das Ding an sich".²⁾ Er greift auf das Bild zurück, das mittels Fantasie und Vorstellungskraft in seinem Inneren in der Konfrontation mit der sichtbaren Außenwelt entsteht. Symbolhafte und visionäre Darstellungen kennzeichnen seine veränderte Sichtweise. Die erschütterte Position des Menschen in der Welt und das daraus resultierende Spannungsverhältnis zwischen Ich und Welt veranlaßt den Künstler, nicht das Sichtbare wiederzugeben, sondern sichtbar zu machen. Die "Mitteilung von Innen" wird das eigentlich Bildwürdige, für die der Expressionist versucht, eine neue Form der Darstellung, ein Sinnzeichen zu finden.³⁾

Der Künstler reflektiert sich selbst im Kunstwerk und realisiert hier seine Emotionen, dabei verzichtet er bewußt

1) Wilhelm Worringer: A.a.O., S. 52.

2) A.a.O., S. 52.

3) Vgl. Zitat E.L. Kirchners zur 'Hieroglyphe', S. 90.

auf sachlich beschreibende Ausführlichkeit. "Die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein, die Befreiung von den Sinnes-täuschungen unseres ephemeren Lebens ist die Grundstim-mung aller Kunst," sagt Franz Marc¹⁾, und vergleichbar dem Idealismus der Romantik verändert er die Wirklichkeit, um das Einmalige zu zeigen und das Wesentliche hervorzuheben. Ein Maler wie Franz Marc empfindet einen Seinszusammenhang zwischen Natur und Mensch und will seine über die sichtbare Wirklichkeit hinausreichenden Erkenntnisse in einem reli-giös gestimmten romantischen Allgefühl ausdrücken. Das Ge-mälde soll Gleichnischarakter annehmen für jene - schon erwähnte - im Weltbild erfüllte "mystisch-innerliche Kon-struktion".²⁾

Eberhard Roters und Rosel Gollek schreiben in diesem Zu-sammenhang, daß "solcher transzendentaler Realismus" zur Triebfeder des Künstlers wird, indem "die Gegenständlich-keit der Inhalte unserer Umweltwahrnehmung in der Malerei hinter der Darstellung von Farbe und Form als Träger geistiger und seelischer Empfindungsimpulse zurücktreten..."³⁾ Damit stufen sie Kandinsky und die Künstler um den Blauen Reiter ab ca. 1911 als beinahe abstrakt ein, stilge-schichtlich geht diese Klassifikation über den Expressio-nismus hinaus.

Blickt man nun auf den Expressionismus der nord- und mit-teldeutschen Künstler, so arbeiten auch sie im Bewußt-sein, jenen Punkt finden zu müssen, an dem sich Äußeres mit Innerem deckt, ihre Wurzel liegt ebenfalls in der deutschen Romantik. Sie versuchen, die Hüllen der äußeren Erscheinung zu durchbrechen, um die dahinterliegende inne-

1) Franz Marc, zit. n. W. Haftmann: A.a.O., Bd. I, S. 157.

2) Vgl. Zitat Franz Marc, S. 92.

3) Rosel Gollek/Eberhard Roters: Der Blaue Reiter, in: Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 12, Frankfurt a.M. 1977, S. 170. In diesem Zusammenhang weisen die Autoren auch auf die Verbindung Kandinskys zur Anthroposophie Rudolf Steiners hin.

re Wahrheit zu finden und darzustellen. So schreibt Paul Fechter über Max Pechstein, er schaffe seine Werke "in der Hingebung an das Erlebnis der Welt in sich."¹⁾ Schon Fechter, 1914, in der ersten Monographie zum Expressionismus, unterscheidet zwischen dem Expressionismus der Brücke, dem "extensiven" und dem des Blauen Reiters, dem "intensiven" Expressionismus.²⁾ So beschreibt er auf der einen Seite die Malerei von Max Pechstein, der im Gegensatz zu Kandinsky - hier stellvertretend für den süddeutschen Expressionismus, die Beziehung zur äußeren Erscheinung nicht nur beibehält, sondern sie auch steigert auf das höchste, ihm nur irgend erreichbare Maß. Kandinsky dagegen distanziert sich von der optischen Realität. "Er findet das Künstlerisch Verwertbare, Unmittelbare rein nur in sich, in der Versenkung in die Tiefe der eigenen Seele ..."³⁾

Der eigentliche Expressionismus liegt mehr in der Reaktion auf von außen herangeführte Gegebenheiten. Die Natur wird zwar nicht abgebildet, aber im Dialog mit ihr werden die Erlebnisse der Innenwelt erhellt und aufgedeckt. Doch dient die Natur nicht nur zur Erläuterung der künstlerischen Absichten, sondern ist auch ein Teil der Konfrontation von Ich und Außenwelt, das sich zum dominanten Thema im Expressionismus entwickelt. Dieses Aufeinanderstoßen zweier Wirklichkeitssphären kennzeichnet den Expressionismus; das ist zum einen die seelisch-geistige, also innere Wirklichkeit, die hier als das Ich des Künstlers bezeichnet wird, und zum anderen die anschauliche, materielle Welt. Die äußere Welt wird im Spiegel eines solchen Ichs dargestellt.

1) Paul Fechter: A.a.O., S. 28.

2) A.a.O., S. 24.

3) A.a.O., S. 25.

3.3. Expressionistischer Ausdruck als Ergebnis übersteigerten Subjektivismus'

Die seelische Grundeinstellung des expressionistischen Künstlers ist vor allem in späteren Jahren, d.h. kurz vor und während des ersten Weltkrieges geprägt von der Angst gegenüber der Umwelt.

Auch schon bei van Gogh und etwas später bei Edvard Munch findet man diese Tendenz, die Angst vor dem Schicksal, vor Krankheit und Tod, Angst vor der Umwelt. Diese Lebensangst verkörpert Munch besonders eindringlich in seinem Gemälde: 'Das Geschrei' von 1893.¹⁾ Die Spannung zwischen Ich und feindlicher Umwelt droht jeden Moment zu zerbrechen. Die Angst der Kreatur vor dem Unendlichen, vor dem unbekannten Schicksal weiß niemand so eindringlich zu verdeutlichen wie er. Die Erfahrungen und Verletzungen seiner entzündeten Sensibilität werden verwandelt zum Formelhaften, Symbolträchtigen. Seine Konflikte werden in eine bildnerische Lebensphilosophie überführt und in ihr versucht er sie zu lösen, so fallen künstlerischer und psychischer Klärungsprozeß zusammen.

Der expressionistische Künstler befindet sich ständig in der Nähe psychischer Grenzzustände. Walter Winkler rückt diese Ausnahmesituation in die Nähe des "Pathologischen".²⁾ Die Gemälde dieser Künstler sind Darstellungen der menschlichen Seele und ichbezogene, ichgebundene Bekenntnisse. Sie sind entstanden aus der Übersteigerung der subjektiven Gefühlswelt, welche zur Darstellung solch extremer Situationen führt. Der Expressionist wird zum Produkt und Opfer seiner Leidenschaften, aber auch ihr Nutznießer, fände dieser Konflikt nämlich nicht statt, so

1) Edvard Munch: Das Geschrei, 1893 (Öl auf Leinwand, 91 x 73,5 cm, Nationalgalerie, Oslo).

2) Vgl. Walter Winkler: A.a.O., S. 124.

würde eine anti-dialektische Kunst wie die der nachfolgenden Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit entstehen.

Die innere Beunruhigung der Expressionisten-Generation kurz vor und während des 1. Weltkrieges zeigt sich nicht nur in der Themenwahl, sondern auch im Schriftduktus. So zeichnen sich z.B. Kirchners Großstadtbilder durch splinterige dissonante Schraffuren aus, Werner Haftmann nennt sie "böartige Formkomplexe", die einen erregten Stim-mungsraum schaffen.^{1) 2)}

Die Linie zeigt keine festen Umrisse, sie ist offen für spontane Gefühle. Das eigene Lebensgefühl kann hier unmittelbar einfließen. Die Striche haben keine kristalline Struktur, sie sind stets im Werden begriffen. Die Entstehung des Gemäldes ist ein spontaner schöpferischer Akt und entsteht durch Eingebung und Zufälligkeiten während des Malvorgangs, deshalb existieren im Expressionismus auch keine Vorzeichnungen.³⁾ Hier klingt die Lebensphilosophie Henri Bergsons an, vom Sein als ein bewegliches Etwas, was nicht 'ist' sondern wird, wobei dieses Werden der Intuition und nicht dem begrifflichen Denken entspringt.

Der frühe Brücke-Stil wird noch geprägt durch beruhigenden Naturlyrismus, was dann aber im zweiten Jahrzehnt folgt, deutet auf den von tiefen Zweifeln an der Wirklichkeit bewegten und verstörten Künstler hin. Die Darstellungen sind überlagert von seelischem Unbehagen gegenüber der Umwelt. Die Kritik daran findet ihren Höhepunkt bei den Künstlern des Nach-Expressionismus, auch Verismus genannt. Dazu gehören Maler wie Max Beckmann, George Grosz, Otto

1) Werner Haftmann: A.a.O., Bd. II, S. 55.

2) Vgl. Ernst Ludwig Kirchner: Die Straße, 1913 (Öl auf Leinwand, 120,6 x 91,1, The Museum of Modern Art, New York).

3) Vgl. die auf S.61/62 erwähnte spontane Farbgebung Emil Noldes ohne Grundierung und ohne Vorzeichnung.

Dix und andere, die hauptsächlich sozialkritische Themenkreise in ihren Gemälden aufgreifen. Der veristische Künstler versteht sich als Moralist.

Zu einer inneren Beruhigung gelangt die deutsche Kunst erst mit der erneuten Hinwendung zur Natur und zum Gegenstand in der parallel zum Verismus verlaufenden Malerei der Neuen Sachlichkeit, die ohne dogmatische Parteilichkeit alltägliche und gegenwärtige Realität verarbeitet und dabei die Umstände einer Industriegesellschaft akzeptiert. Die zunehmende Technisierung und Industrialisierung bleibt im Expressionismus nahezu unberücksichtigt.

Andererseits mündet die expressionistische Bildauffassung in die Abstraktion, die sich nicht mehr in der Auseinandersetzung mit den Dingen des Sichtbaren entzündet, sondern nur noch die Zustände im Menschen selber anzeigt. Wobei das abstrakte Kunstwerk eine Art von Kompensation seelischer Zustände darstellt, Werner Haftmann spricht in diesem Zusammenhang von "Erlösungssymbol", was die psychischen Schübe des Malers auffängt.¹⁾

3.4. Der Einfluß des Krieges auf die expressionistische Kunst

Das primäre Anliegen des Expressionisten ist also Selbstdarstellung sowie die Kompensation existenzieller Probleme im Gemälde. Dieses kommt vor allem in der Phase kurz vor, während und nach dem ersten Weltkrieg zu voller Entfaltung.

Trotzdem beziehen sich die mystischen und apokalyptischen Darstellungen in den Gemälden von Emil Nolde und Franz Marc kurz vor dem 1. Weltkrieg nicht unbedingt auf den herannahenden Krieg, obwohl Bernard S. Myers behauptet, daß ab 1913 "sich die Symptome einer bevorstehenden Weltkatastro-

1) Werner Haftmann: A.a.O., Bd. I, S. 174.

phie in Gemälden wie Marcs Tierschicksale, Noldes Soldaten und Ludwig Meidners apokalyptische Szenen" noch verstärken.¹⁾

Viele expressionistische Künstler ziehen jedoch ohne Vorbehalte in den Krieg, sie erhoffen sich die Zerstörung der festgefügtten Gesellschaftsordnung, die Befreiung von Zwängen jeglicher Art, eine neue Welt losgelöst von den Fesseln der Tradition sollte sich erheben. Hier zeigt sich, das der expressionistische Künstler ein weitgehend unpolitischer Mensch ist. Für ihn bedeutet der Krieg ein Mittel, um aus der Zerstörung den neuen Menschen nach seinem Idealbild erschaffen zu können.

Marc, Macke und Morgner fallen. Andere kehren an Körper und Seele verletzt und desillusioniert aus dem Krieg zurück, erst jetzt reflektieren ihre Gemälde alptraumartige aber konkrete Beziehungen zu Kriegserlebnissen.

Anklage in Form von Sozialkritik dagegen werden von Malern wie Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz und Ludwig Meidner und anderen veristischen Künstlern erhoben. Sie nehmen zwar ihren Ausgang im Expressionismus, indem sie seine formalen Elemente für ihre bildnerischen Absichten nutzen und ausbauen, inhaltlich jedoch setzen sie sich ganz konkret vom Expressionismus ab. George Grosz äußert sich dazu 1918: "Härte, Brutalität, Klarheit, die wehtut! Zum Einschlafen gibt es genug Musiken!"²⁾ Womit er unzweifelhaft den politisch nicht engagierten Expressionismus anspricht.

Die Veristen beschreiten konsequent den Weg politischen Aktionismus' in der Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen.

1) Bernard S. Myers: A.a.O., S. 40.

2) George Grosz; in: "George Grosz", Ausst.-Katalog, Berlin 1971, S. 5.

Im Expressionismus dagegen dominiert die eher geschichtslose Komponente, der Mensch sieht sich zwar auch in seinem politischen und sozialen Umfeld - mehr jedoch als Gefangener seiner Erlebnisse und Visionen. Nach den Kriegserlebnissen zieht er sich auf sein Inneres zurück und versucht seine seelische Erschütterung in der Auseinandersetzung mit der eigenen Person und weniger mit der Gesellschaft zu klären. Gerade in den letzten Kriegsjahren und nach dem Kriege entstehen viele Gemälde, die die Künstler selbst - gezeichnet von ihren Kriegserlebnissen - darstellen.¹⁾

In diesen Gemälden verdeutlicht sich das besondere Spannungsverhältnis der verschiedenen Realitäts Ebenen, aus dem sich der Expressionismus entwickelt hat. Nämlich zum einen die visuell Wahrnehmbare, zum anderen die Geistige, nicht mehr rational Faßbare, die zu Erfühlende. Obwohl sich diese beiden Ebenen teilweise stark überlagern, überwiegt doch die Letztere im Expressionismus.

Auch französische, italienische, russische und andere junge Künstler zu Beginn des Jahrhunderts versuchen zu den Ursprüngen menschlichen Fühlens und Seins zurückzukehren, doch nutzen sie diesen Vorgang mehr um einer neuen Ästhetik willen. So unterliegen kubistische Formenexperimente sowie die Kriegsästhetik der Futuristen anderen Intentionen als die der Expressionisten. Der expressionistische Künstler will weniger formal als inhaltlich nicht nur in der Kunst, sondern in allen Lebensbereichen einen Neuanfang schaffen. Hinzu kommt außerdem, daß sein Darstellungs-

1) Vgl. Max Beckmann: Selbstbildnis mit rotem Schal, 1917 (Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm, Stuttgart, Staatsgalerie);
Oskar Kokoschka: Selbstbildnis, 1917 (Öl auf Leinwand, 78 x 62 cm, Wuppertal, Privatbesitz);
Ernst Ludwig Kirchner: Selbstbildnis als Kranker, 1917/20 (Öl auf Leinwand, 57 x 66 cm, München, Privatbesitz).

vorgang zusammenfüllt mit einem inneren Klärungsprozeß seiner eigenen Person.

Das Kunstwerk - entstanden aus Konfliktsituationen - hat nicht ausschließlich die Dimension der Erschaffung eines neuen Menschen, sondern erfüllt beim Künstler auch einen Selbstzweck, nämlich den der Kompensation seiner Probleme, was vielfach Ansatzpunkt für die Kritik am Expressionismus vor allem im Ausland war.

4. EINFLÜSSE VON VORANGEHENDEN UND ZEITLICH PARALLEL VERLAUFENDEN KUNSTRICHTUNGEN AUF DEN EXPRESSIONIS- MUS

4.1. Vorläufer auf formalem und inhaltlichem Gebiet

Jean Leymarie stellt den gemeinsamen Ursprung von Fauvismus und Expressionismus heraus: "Wenn nun das junge Deutschland wesentlich expressionistisch ist, und wenn andererseits auch der Fauvismus expressionistische Elemente enthält, so läßt sich die Durchkreuzung der ursprünglichen französischen Bewegung und der gleichzeitigen deutschen wohl auf eine gemeinsame Grundlage zurückführen."¹⁾ Diese gemeinsame Grundhaltung ist das veränderte Verhältnis zur Wirklichkeit. Natur ist nicht mehr das Selbstverständliche, getreu Abzubildende, "Natur wird als ein zu bewältigendes Gegenüber gesehen, das erst im menschlichen Geist wirklich werden kann."²⁾

Der Maler tritt in ein aktives Antwortverhältnis zu der visuell wahrnehmbaren Welt, er sucht seine seelische Beziehung zu den Dingen sichtbar zu machen, schafft eine neue Wirklichkeit, indem er bildnerische Äquivalente schöpft parallel den Naturerscheinungen. Dieser Umdimensionierung der Inhalte entspricht, um sich dementsprechend artikulieren zu können, auch die Umdimensionierung der Mittel.

Beides verändert sich schrittweise ausgehend vom Impressionismus. Paul Cézanne ist der erste, der nach bildnerischen Gleichnissen parallel zur Natur sucht. Das optische Bild wird durch bestimmte kompositionelle Gesetzmäßigkeiten transponiert in ein im Geist entwickeltes, was bereits die Vorstellung vom autonomen

1) Jean Leymarie: Fauvismus, Genf 1959, S. 121.

2) Werner Haftmann: A.a.O., Bd. II, S. 16.

Bild unabhängig vom optisch Wahrnehmbaren widerspiegelt.

Das Ausschnitthafte des Impressionismus weicht dem Gemälde als selbständiger Organismus im Ganzen. Cézanne hebt die illusionistische Raumkonzeption auf, und setzt an die Stelle der Dreidimensionalität die zweidimensionale Fläche. Er erbaut aus Farbformen ein festes, in sich geschlossenes Körpergefüge. Damit entzieht er den Farbeindrücken das tektonische Gerüst. Es liegt hier eine rein malerische Festigung des Gemäldes vor.

Daneben versuchen auch die Neoimpressionisten, das Gemälde durch Verselbständigung vom Urbild loszulösen. Sie verwenden dabei ausschließlich formale Mittel. Ihre Malerei basiert auf strengen Farbenkompositionen innerhalb fester Linienkonstruktionen. Die eng nebeneinander gesetzten Farbtupfen bestehen aus reinen Spektralfarben, die sich erst im Auge mischen sollen. Neben der Steigerung der Helligkeit und der farbigen Leuchtkraft wird eine Harmonie des Gemäldes angestrebt durch komplementärfarbige benachbarte Flächen. Diese formalen Prinzipien wirken später ganz entscheidend auf den Expressionismus. Ebenso spielt hier die Schärfe der Umrisse eine entscheidende Rolle, die die Farbflächen stark voneinander absetzt. Die plastische Ausformung der Farben wird dadurch relativiert und die Körper folgerichtig in die Fläche eingebunden. Besonders Hodler und Matisse sind hier beeinflusst worden.

In dieser Reihe muß man auch Gauguin betrachten, er läßt neben die fast noch impressionistisch anmutende Mosaikstruktur der Pointillisten zur gleichen Zeit die große homogene Farbfläche treten. Hier macht Fritz Schmalenbach Gauguin den Vorwurf, daß seine Farbe we-

der durch Realistik noch durch Ausdruckskraft bestimmt sei, sondern allein konkretisiert würde nach eigengesetzlich-dekorativen Gesichtspunkten.¹⁾ Werner Haftmann widerspricht ganz entschieden, indem er folgendes schreibt: "Van Gogh und Gauguin entdecken und verstärken das selbstständige psychische Sprachvermögen der Mittel: sie verwandeln die dingbezeichnende Linie in die Ausdrucksarabeske und die Farbe in die Ausdrucksfarbe."²⁾

neben den mit Ausdruck gefüllten Farbformen Gauguins ist der subjektive Farbgebrauch im leidenschaftlichen Schriftduktus van Goghs von noch größerer Bedeutung für die nachfolgenden Künstler. Er verläßt sich ganz auf die Suggestivkraft der reinen bildnerischen Mittel, die er spontan in Äquivalenz zu seiner seelischen Verfassung setzt. Die Ausdrucksgebärde von Farbe und Linie und die Rhythmik der Formlagerungen spiegeln seine Gefühle wieder von einer Welt, in die er sich einfühlt.

Fritz Schmalenbach setzt für die neugewonnenen Erkenntnisse von Farbe und Form als psychologische Qualitäten das Jahr 1888 fest.³⁾

Den Rückzug von der Außenwelt auf die seelischen Bereiche des Menschen verkörpert auch die Ideenwelt des Symbolismus. Der Künstler erfaßt diese tieferen Sinnschichten der Dinge intuitiv und verlangt vom Rezipienten Einfühlung in die vergegenständlichte Stimmung. Der Symbolismus wendet sich gegen den damaligen Materialismus, den sensualistischen Realismus und den Impressionismus, den zeitgenössischen Historismus und den Naturalismus der Akademien, deren bildnerische Dominanz auf dem Optisch-Wahrnehmbaren beruht.

1) Vgl. Fritz Schmalenbach: A.a.O., S. 63.

2) Werner Haftmann: A.a.O., Bd. II, S. 16.

3) Vgl. Fritz Schmalenbach: A.a.O., S. 77.

Thematisch und inhaltlich liegen hier schon die Ursprünge des Expressionismus. Der Symbolismus erschließt neue Bereiche des Psychischen, so z.B. wird die Eros-Thematik oft mit Krankheit und Tod verbunden, die Landschaft als Stimmungsträger und als Elementargewalt verwendet, der Mensch in seiner Verlassenheit gezeigt und das Phänomen der Synästhesie im Kunstwerk mitberücksichtigt.

Stilistisch ist der Symbolismus keine in sich geschlossene, von anderen Stilen unabhängige Kunstform. Die Künstler verwenden vielfach Darstellungsformen aus dem Jugendstil, wie die Stilisierung und die daraus resultierende Einbindung der Bildmittel in die Fläche. Auch der Japonismus wirkt nicht nur durch seinen Silhouettenstil, sondern auch durch die Linienkurve als Bild- und Ornamentform.

In Frankreich gehören die schon erwähnten Nabis zu dieser Bewegung. In Deutschland mündet der Symbolismus in den romantischen Naturlyrismus, wie er sich in den Malterschulen von Dachau und Worpswede widerspiegelt. In diesem Zusammenhang ist auch Paula Modersohn-Becker zu betrachten.

Die neuen psychologisierenden Inhalte und die expressiv vereinfachte Formensprache beeinflussen ebenso Edvard Munch, Egon Schiele, Oskar Kokoschka und andere Künstler, deren Entwicklung, in Symbolismus und Jugendstil ihren Ausgang nehmend, schließlich im Expressionismus mündete. In Kontakt mit den künstlerischen Tendenzen Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende kamen die Expressionisten besonders durch Kunstzeitschriften wie 'Das Studio' und 'Ver Sacrum'¹⁾, und durch Ausstellungen der Berliner, Münchner und Wiener Sezession wie auch privater Galerien.²⁾

1) Eberhard Roters: Europäische Expressionisten, Berlin, München, Wien, 1971, S. 35 ff.

2) Ausgeführt bei Bernhard S. Meyers: A.a.O., S. 39/150.

4.2. Affinität zu zeitlich parallel verlaufenden Kunstrichtungen in Frankreich und Italien

4.2.1. Formale und ikonographische Abgrenzung des Expressionismus zu Fauvismus, Kubismus, Orphismus und Futurismus

Schon im Impressionismus sind die Weichen gestellt für eine unterschiedliche lokalspezifische Entwicklung zweier parallel verlaufender Kunstrichtungen, dem Fauvismus und dem Expressionismus. Der Fauvismus setzt bei der Farblinie Seurats, Gauguins und van Goghs an - Cézannes Durchdenken des Räumlich-Plastischen und der Form wird erst vom nachfolgenden Kubismus angenommen -, wohingegen das expressive Element in Farbe und Form Gauguins und van Goghs seine Nachfolge im Expressionismus findet. So zielen die Fauves auf dekorative Gestaltung und Formanalyse ab, während die Deutschen ihrer Gefühlswelt im Gemälde Ausdruck verleihen wollen. Beiden gemeinsam ist das kritische Verhältnis gegenüber der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit.

Die Fauves streben nach Formqualität, nach Harmonie von Farbe und Form, Cézanne äußert dazu: "Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur."¹⁾

Das Ziel der Expressionisten dagegen ist die Gefühlsqualität, die von der Farbe ausgeht, zu veranschaulichen, die Form spielt keine oder nur eine geringe Rolle. Die Farbe reflektiert die subjektive Einstellung des Malers gegenüber seiner Umwelt. Der Bildgegenstand verliert dabei an Bedeutung, wichtig ist allein die Umsetzung der Intention in die bildnerische Entsprechung im Gemälde.

1) Paul Vogt: Der Blaue Reiter, in: Paris 1900-1935, Ausst.-Katalog, Paris 1978, S. 78.

Der expressionistische Schriftsteller Iwan Goll kennzeichnet den Unterschied zwischen Expressionismus und Fauvismus folgendermaßen: "Wir malen nicht mehr um der Kunst willen, sondern um der Menschen willen."¹⁾

Erste Kontakte zwischen beiden Gruppen hat es gesichert auf der Ausstellung der Berliner Sezession 1907/08 und bei Cassirer 1908/09 gegeben, wo Kirchner Graphiken von Matisse sah.²⁾ Kirchners bis dahin kantiger Strich verändert sich im Jahre 1908 zu neuer graziöser Geschmeidigkeit (vgl. Czardastänzerinnen).³⁾ Auf das Jahr 1909 fällt eine für seine Entwicklung bedeutsame Hinwendung zur Durcharbeitung des Bildraumes wie auch zur kräftigen fast dekorativen Farbigkeit (vgl. 'Japanisches Theater')⁴⁾⁵⁾. Kirchner selber hat diesen Einfluß immer geleugnet, und hat sogar selber nachträglich bestimmte Werke zurückdatiert, um sie älter erscheinen zu lassen als vergleichbare französische Gemälde.⁶⁾

-
- 1) Iwan Goll zit. n. Bernard S. Meyers: A.a.O., S. 94.
 - 2) Gabriele Linnebach: Die Brücke und die Fauves, im Ausst.-Kat. Berlin-Paris, a.a.O., S. 78.
 - 3) Vgl. Czardastänzerinnen, 1908/1920 (Öl auf Leinwand, 151 x 199 cm, Haags Gemeentemuseum, Holland)
 - 4) Vgl. Japanisches Theater, 1909 (Öl auf Leinwand, 115 x 114,3 cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh)
 - 5) S. Donald F. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, S. 62 ff. Hierin sieht Gordon einen einwandfreien Beweis der Beeinflussung Kirchners durch Matisse.
 - 6) Nach Bernard S. Meyers: A.a.O., S. 89. "E.L. Kirchner schreibt in der Chronik der Brücke 1913: 'Unbeeinflusst durch die heutigen Strömungen, Kubismus, Futurismus und so weiter, kämpft sie (die Brücke) für eine menschliche Kultur, die der Boden einer wirklichen Kunst ist.'" Kirchner leugnet schlichtweg jeglichen französischen Einfluß ab, es gilt jedoch als bewiesen, daß neben dem Fauvismus auch der Kubismus die Maler der Brücke beeinflussten.

Max Pechstein unternimmt 1908 eine Reise nach Paris, wo er Hans Purrmann, Kees van Dongen und den Kreis der Künstler des Café du Dôme, die zur Matisse-Schule gehören, trifft.¹⁾ Im September 1908 hat die Brücke eine Ausstellung bei Richter in Dresden, im Nebenraum hängen Gemälde von van Dongen, Vlaminck, Marquet, Camoin, Friesz und anderen.²⁾ Gerade in den Jahren bis 1910 bemerkt man bei den Malern der Brücke, besonders auch bei Erich Heckel, die Beziehung zur fauvistischen Malerei, eine neue Ordnung bündigt die bildnerischen Mittel.³⁾ Werner Haftmann registriert eine bis 1907/08 im formalen Bereich den Fauves ähnlich verlaufende Entwicklungslinie.⁴⁾

Ähnlich wie die Brücke wurde auch die Neue Künstlervereinigung München in ihren Anfängen vom Neo-Impressionismus beeinflusst. 1904 veranstaltete die Phalanx, ihr Vorsitzender war Kandinsky, eine Ausstellung dieser Künstler. Hier in den Gemälden der Neo-Impressionisten nimmt der Umgang mit den reinen Farbwerten seinen Ausgang. Die Farbe organisiert sich, ausgehend vom Farbfleckmuster, in immer breiter stark leuchtenden Flächen. 1904 reist Kandinsky nach Frankreich, wo er mit den Fauves in Kontakt kommt. Auf formalem Gebiet läßt er sich beeinflussen, nicht aber in der Geistigkeit, die er seinen Erinnerungen an Rußland und deren Volkskunst entnimmt. Auch Jawlensky beschäftigt sich in diesen Jahren mit den Darstellungsprinzipien des Fauvismus, zu-

1) Kees van Dongen wird 1907 zum neuen Mitglied der Brücke ernannt, auch ein Beweis dafür, wie sehr sich formales und inhaltliches Anliegen auf beiden Seiten ähnelten.

2) Nach Donald E. Gordon: Kirchner in Dresden, in: Art Bulletin, Sept. Dez. 1966, S. 347.

3) Vgl. Erich Heckel: Weißes Haus in Dangast, 1908 (Öl auf Leinwand, 71 x 82 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Castagnola), und: Maurice Vlaminck: Die Brücke von Chatou, 1907 (Öl auf Leinwand, 96 x 68 cm)

4) Vgl. Werner Haftmann: A.a.O., Bd. I, S. 111.

gleich sind seine Werke von einer Inhaltlichkeit, "die das Kühl-Geistige von Matisse ins Mystische herüberziehen."¹⁾ Es bleibt auch bei ihm ähnlich den Brücke-Künstlern eine letzte Expressivität in der Farbauffassung, die seiner östlichen Heimat entsprungen ist, und die bei der sonstigen Adaption an die Malerei Matisse' doch die suggestiven Farbqualitäten unterstreicht.

Auf weit dekorativerer Ebene befindet sich Gabriele Münter, Marianne von Werefkin sowie auch Alexander Kanoldt und Adolf Erbslöh, sie orientieren sich mehr noch am rein Ornamentalen des Jugendstils als an dem farb- und formharmonischen Bildaufbau des Fauvismus, was im Dekorativ-ornamentalen der 'Scholle' mündet.

Die Maler der Neuen Künstlervereinigung und vor allem später die Künstler um den Blauen Reiter übernehmen die Auffassung von Matisse, der im Gemälde eine Gleichung, ein bildnerisches Äquivalent zur Natur, eine Organisationsform des Zuständlichen sieht.

Auch für die Brücke-Künstler sind die Fauves von Bedeutung gewesen, allerdings liegt ihr Einfluß nur im formalen Bereich. Bei den nord- und mitteldeutschen Expressionisten besitzen die bildnerischen Mittel allein die Aufgabe, das Verhältnis von Künstler und Welt im Gemälde zu klären, nicht aber um eine formalästhetische Forderung zu erfüllen. Auch sie lassen sich ähnlich wie Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso und andere französische Maler - von der Kunst Afrikas und der Südsee beeinflussen, was jedoch mehr für die ikonographische Seite ihrer Malerei als für die Formale von Bedeutung ist. So erblicken sie in dieser Kunst eine Quelle für Ursprünglichkeit und Primitivismus. Es existieren zwar einige Gemälde, die die Formensprache afrikanischer Plastik nicht verleugnen können, doch unterstützt ihr stilisie-

1) Werner Haftmann: A.a.O., Bd. I, S. 115.

rendes Formengerüst in seiner lapidaren Erscheinung die farbige Flächengliederung nur in ihrer expressiven Aussagekraft.¹⁾ Ebenso in Erich Heckels Gemälde 'Gläserner Tag' vom 1913²⁾ äußert sich dieser Einfluß in brüchiger Spitzwinkligkeit, die eine sonnengleißende glasfensterhafte Landschaft wiedergibt - doch auch hier wieder dominiert die expressive Farbigkeit. In der deutschen Kunst findet kein so gravierend stilwandelnder Einfluß statt wie bei den Franzosen, die die formalen Elemente der Kunstwerke Afrikas und der Südsee zum ästhetischen Prinzip ihrer Malerei erheben.

Auch sie wollen nicht mehr das Sichtbare wiedergeben, sondern sichtbar machen. Natur wird nicht reproduziert, sondern durch Farbe, Kontur und Form in ihrer Eigenwertigkeit vorgestellt. Das Gemälde ist Erzeugnis einer analytischen Betrachtungsweise und gewinnt dadurch autonomen Charakter. In dieser Beziehung bietet der Fauvismus und der Kubismus den süddeutschen Künstlern mehr als den Nord- und Mitteldeutschen fruchtbare geistige Anregung, darüber hinaus geht aber bei den Künstlern um den Blauen Reiter der Wunsch nach bildnerischer Mitteilung der Innenwelt des Menschen. Farbige Flächenformen erheben sich zum Symbolzeichen, die die sichtbare Wirklichkeit durch die Vorstellungskraft und die Vision des Künstlers im Gemälde ersetzen. Die Dingwelt wird aufgebrochen, um eine imaginative Wirklichkeit aufzuzeigen. Dieser Zerstörung auf dinglicher Ebene entspricht die Suche nach neuen Gesetzmäßigkeiten im formalen Bereich, nach bildnerischen Mitteln, die der intendierten Aussage des Künstlers entsprechen.

1) Vgl. Karl Schmidt-Rottluff: Frauenkopf mit Maske, 1912 (Öl auf Leinwand, 89 x 76 cm, Karl-Marx Stadt, Privatbesitz)

2) Erich Heckel: Gläserner Tag, 1913 (Öl auf Leinwand, 120 x 96 cm, Staatsgalerie Moderner Kunst, München)

Hier kann man wieder gewisse Übereinstimmungen der Malerei des Blauen Reiters mit der französischen Kunst, jetzt des Kubismus, feststellen. Dieser hat durch Analyse und Synthese die Bildgegenstände in konstruktive Formen verwandelt im Sinne eines strengen Ordnungsprinzips.

Da der Expressionismus aber weder auf die suggestive Wirkung der Farbe noch auf die motorische Dynamik der Linie als Ausdrucksträger verzichtet, kann er auch mit dem reinen Kubismus intellektueller Linienarchitektur ohne Farbigkeit nichts anfangen, die Farbe ist und bleibt wichtigstes Gestaltungsmittel auch beim Blauen Reiter. Der Kubismus dagegen hat den Farben ihr Eigenleben entzogen und sie eingeschlossen in die anorganische Materie des Liniengerüstes.

Die Brücke übernimmt formale Stilmittel des Kubismus, ohne jedoch der stilistischen Motivation - nämlich die körperliche Wirklichkeit des Dinges an tatsächlichen Maßbezeichnungen ablesbar zu machen - Rechnung zu tragen. Ca. ab 1912 wird die Farbe in Konturen gebunden, die sich überlagern in Verkantungen und Verschachtelungen.¹⁾ Stürzende Architekturperspektiven, Ansicht, Untersicht und Aufsicht lassen Raumverzerrungen entstehen, die jedoch weniger auf formalen Beweggründen beruhen, sondern den Bildraum zum Ort und Spiegel seelischer Spannungen gestalten.²⁾

Bei Franz Marc wird der Einfluß des Kubismus zu Beginn des Jahres 1911 offensichtlich. Das vorangehende Prinzip der Bewegung weicht einer ruhigeren fast monumentalen Darstellung, was durch die Gestaltung des spitzen

1) Vgl. Ernst Ludwig Kirchners Berliner Großstadtbilder, 1912/1913.

2) Neben Kirchner sind diese Stilmittel auch von Max Pechstein, Erich Heckel, Otto Müller und Karl-Schmidt-Rottluff verwendet worden.

Winkels und der Reihung erzielt wird.¹⁾ Dieser auf die Form bezogene Einfluß reicht bis ins Jahr 1912. Die fast monochrome, gedämpfte Farbengebung und die Priorität des bildkonstruktiven Elementes im Kubismus liegt den Expressionisten nicht, ihr Ausdrucksmittel ist die Farbe, der stilistische Kontakt erfolgt deshalb über den Umweg der Farbentheorie, d.h. über den späteren Orphismus.

Gerade bei dem Gemälde 'Tiger' von 1912 klingen neben kubistischen Elementen schon die des Futurismus an.²⁾ "Marc wurde zum erstenmal im Februar 1912 auf die Futuristen aufmerksam, als in Paris die erste ausländische Futuristenausstellung stattfand."³⁾ Ab Frühling 1912 zeigen sich futuristische Einflüsse in seinen Gemälden. Die starre Form weicht der Bewegung. Marc versucht das Prinzip der Dynamik und Simultaneität im Gemälde 'Reh im Klostergarten' von 1912 darzustellen.⁴⁾ Er malt das Reh in seiner Gemeinsamkeit mit der es umgebenden Natur, d.h. zwischen dem Tier und seiner Umgebung besteht eine innere Übereinstimmung. Auf formalem Gebiet bedeutet dieser inhaltliche Sachverhalt eine Zergliederung und Verschiebung des realen Raumes, Tier und Natur unterliegen äquivalenten Formen und Farben, ein Gesamtrhythmus beherrscht das Bildganze.

Auch August Macke lernt im Frühjahr 1912 die Malerei der Futuristen kennen, durch die Schrift 'Futuristen', die ihm Franz Marc leiht. Im Oktober 1912 sah er die Wander-

1) Vgl. Franz Marc: Der Stier, 1911 (Öl auf Leinwand, 101 x 135 cm, Guggenheim Museum, New York); Esel-fries, 1911 (Öl auf Leinwand, 81 x 150 cm, Privatbesitz).

2) Vgl. auch S. 77.

3) Dorothea Eimert: A.a.O., S. 199.

4) Vgl. Franz Marc: Reh im Klostergarten, 1912 (Öl auf Leinwand, 75,7 x 101 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München).

ausstellung der Futuristen der 'Sturm-Galerie' in Köln. Ebenso wie in Marcs Werk existieren bei Macke verschiedene futuristische Elemente, wie das der Verdopplung¹⁾, der Bewegung²⁾, der Simultan- und Drehbewegung³⁾.

Doch ähnlich wie bei Marc sind kubistische und futuristische Elemente zwar erkennbar, aber unlösbar mit denen des Orphismus verbunden und von ihm überlagert. Für Marc wie auch für Macke hat die Farbe Symbolcharakter für ein geistiges Erschauen der Welt, im Futurismus dagegen hat die Farbengebung den Charakter des sinnlich Erschauten, sie wird hier als Gestaltungsmittel von Dynamik, Simultaneität und Bewegung verwendet. Auf diesem Weg aber können die Expressionisten dem Futurismus nicht folgen, sie wenden sich einer anderen Kunstrichtung zu, die mehr ihrer Auffassung von Farbe entspricht.

1912 löst sich der analytische Kubismus in zwei Richtungen auf, einmal in den synthetischen Kubismus, zum anderen in den Orphismus.

Maler wie Robert Delaunay, Franz Kupka und Jacques Villon versuchen "die Farbanschauungen der Fauves mit der Formanschauung der Kubisten zur Einheit" zu bringen.⁴⁾ Farbe in ihren Proportionen wird als konstruktives Mittel genutzt. Hierzu kommt ihre Funktion, Äquivalent des Lichtes zu sein. Angeregt durch futuristische Ideen gestaltet Delaunay mit den Mitteln der Farbe, Bewegung und Rhythmik das Raum-Zeitliche im Gemälde. Die Farbe in

1) August Macke: Zwei Mädchen am Abend, 1912 (Öl auf Leinwand, 130 x 100 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt)

2) Nijinsky und Karsawina, 1912 (Öl auf Leinwand, 45 x 45 cm, durch Kriegseinwirkung vernichtet)

3) Futuristische Köpfe: Elisabeth, 1913 (Bild mit 7 Zeichnungen, Blei, 28,5 x 21,7 cm, Abb. s. D. Einert: A.a.O., Abb. 136)

4) Werner Haftmann: A.a.O., Bd. I, S. 141.

ihrer Anordnung und in dem daraus resultierenden Ausdruck wird zum Inhaltsträger im orphistischen Gemälde erhoben. Hier liegt der Berührungspunkt zum Expressionismus.

Schon 1911 nimmt Delaunay an der 1. Ausstellung des Blauen Reiters in München teil. Im Herbst 1912 besuchen Macke und Marc ihn in Paris. 1913 reist Delaunay mit Apollinaire zu Macke. Im März 1913 stellt Delaunay seine Werke in Köln aus.

Marc wie auch Macke lassen sich vom orphischen Kubismus beeinflussen, wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise. Was das Element der Farbe betrifft, so ist Marcs Vorstellung schon fixiert vor dem ersten Kontakt mit Delaunay, er wird daher hauptsächlich von der Formensystematik des Franzosen angeregt. Marc gebraucht die Farben kräftig und ungebrochen und stellt sie in engen Zusammenhang mit der Form. Er ersetzt diese durch Farbschwingungen, so ist und bleibt der Ausdruck der Farbe dominant, obwohl sich die Bildelemente richtungsbetont bewegen. Es entsteht Flächendynamik durch farbige Prismenbahnen. Betrachtet man noch mal Marcs Gemälde 'Reh im Klostergarten' von 1912, so ist hier die statische Bildkomposition schon völlig aufgehoben. Die Farbe wird zum Bewegungs-Emotions- und Ausdrucksträger. Noch erkennt man aber den Gegenstand hinter der prismatischen Überlagerung der farbigen Gitterformen, obwohl die Bildrhythmik unabhängig von der Dingform dominiert. In der leuchtenden Transparenz farbigen Lichtes zeigt Marc das Eingebettetsein von Tieren wie Menschen in den großen Seinszusammenhang der Welt. Ihm gelingt durch Einführung eine Identifikation mit der Naturwelt. Tier und Umwelt verschmelzen miteinander, Farben und Formen durchdringen sich. Durch Zurücktreten von Modellierung und Silhouette verliert die Farbe ihren Bezug zum Gegenstand und gewinnt an Eigenwertigkeit. Der Wandel zum abstrak-

ten Gemälde bahnt sich an.¹⁾

Die Darstellungsprinzipien des Orphismus haben also Marc dazu verholfen, das eigene Wirklichkeitsverhältnis weiter zu klären und zu vertiefen und dieses in seinen Werken darzustellen mit sich allmählich verselbständigenden Ausdrucksmitteln. Bei ihm wie auch bei August Macke haben die Fauves wie auch die Maler des orphischen Kubismus anregend aber auch bestätigend gewirkt.

Im Gegensatz zu Marc aber spielt bei Macke die Farbensystematik Delaunays die maßgebliche Rolle. Sie wird zum Träger der Bildkonstruktion, wird identisch mit dem Motiv, dem Raum und der Bewegung. Durch bestimmte Anordnung der Farbflächen entsteht ein allseits durchleuchteter Farblühraum, Macke äußert sich folgendermaßen dazu: "Das Notwendige für mich ist die direkte Beobachtung der Natur in lichterfüllten Wesen ... Nur da habe ich die Gesetze der simultanen und komplementären Farbkontraste entdeckt, die den eigentlichen Rhythmus meiner Vision speisen."²⁾ Hier ist für August Macke mehr der Orphismus Delaunays von Bedeutung als die symbolische Auffassung der Farbe beim Blauen Reiter.

Im Gegensatz zum Orphismus aber beziehen sich seine Werke noch auf konkrete Situationen. Die Bildgegenstände werden durch ausdrucksstarke reine Farben geprägt, die nicht wie etwa bei Delaunay sich ausschließlich als reine Lichterscheinung präsentieren, sondern die Farben haben die Aufgabe, das Motiv allseits ins Licht zu rücken und zu durchleuchten. Das einfallende Licht ist vielfältig gebrochen in rhomboide- und Kreisformen, so daß Bewegungen und Rhythmik ins Gemälde eingebracht werden.

1) Vgl. Franz Marc: Zerbrochene Formen, 1914 (Öl auf Leinwand, 112 x 84,5 cm, Guggenheim Museum, New York)

2) Die Rheinischen Expressionisten, Verlag Aurel Bourgers, Recklinghausen 1980, S. 19.

Die Fülle optischer Eindrücke wird so zum farbigen Bildmuster geordnet, was nicht heißen soll, daß Macke primär dekorativ sei. Im Gegenteil, er reflektiert die Welt durch das Mittel der Farbe. Seine Erlebnisse aus der realen Welt werden erhöht und verwandelt zu "visueller Dichtung, verwirklicht aus dem Medium der reinen Farbe."¹⁾

Auch bei anderen - unter den Oberbegriff Expressionismus zu fassenden Malern - wie Paul Klee, Lyonel Feininger und Heinrich Campendonk haben die Werke der Fauves wie auch die des orphischen Kubismus anregend aber auch bestätigend gewirkt.

Gerade aber die Malerei Marcs und Mackes, die sich entwickelt von der Gegenstandsbezeichnung zu selbständigem Ausdrucksvermögen, findet Entsprechung in der gesamteuropäischen Entwicklung der Kunst zu Beginn des Jahrhunderts. Den äußeren Bereich der Wirklichkeit um das Gebiet der inneren Wahrheit zu erweitern, das Unsichtbare sichtbar zu machen in einer alles überformenden Gesetzlichkeit, hier liegen die Übereinstimmungen zwischen der süddeutschen und der gleichzeitigen französischen sowie der italienischen Kunst. In Deutschland allerdings wird die Farbe in ihrem Ausdrucks- und Gefühlsgehalt miteinbezogen in den Gestaltungsvorgang, die Kunst um den Blauen Reiter nutzt sie in ihrem Symbolwert, hier ist der Bruch zu den Gestaltungsprinzipien der Franzosen anzusetzen. Gerade Marc und Macke verwenden die bildnerischen Mittel in ihrer Symbolsprache bis zu dem Punkt, an dem sie sich in ihrer Eigenwertigkeit etablieren und verselbständigen.

Marc hat verstanden, daß die überbetonten Ausdrucksmittel eine Gefahr für seine Malerei darstellen, indem sie

1) Paul Vogt: Der Blaue Reiter, Köln 1977, S. 101.

deformieren und durch zu starke Symbolträchtigkeit Form und Farbe von allzu leidenschaftlichen Emotionen her überfrachten. Um dieses zu vermeiden, haben die konstruktiven Elemente der französischen und italienischen Kunst zur geistig-formalen Ordnung in seinen Gemälden beigetragen.

Die Künstler um den Blauen Reiter wie auch einige der Rheinischen Expressionisten sind also stilistisch mehr in Verbindung mit der internationalen Avantgarde-Kunst zu sehen als in Kontakt mit den mittel- und norddeutschen Expressionisten.

5. EINFLUSS UND AUSSTRAHLUNG DES EXPRESSIO- NISMUS AUF NACHFOLGENDE KUNSTRICHTUNGEN

5.1. Das Ende des historischen Expressionismus

"Die Erfahrung des Expressionismus hat ganze Künstlergenerationen geprägt, auch wenn sich der Einfluß dieser Epoche nur noch partiell bemerkbar machte."¹⁾ Ob in formaler, ikonographischer oder geistesgeschichtlicher Hinsicht, der Expressionismus stellt in seinen vielschichtigen Ausformungen den Ausgangspunkt dar für verschiedene Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts. Der historische Expressionismus geht um 1920 in der politisch und sozial engagierten Kunst des Verismus auf. Die Ideale des expressionistischen Künstlers sind mit dem Krieg zerstört worden. Der Verismus dagegen als sozialkritische Erscheinung gewinnt gerade aus den Folgen des 1. Weltkrieges seine Daseinsberechtigung.

1) Kristian Sotriffer: Expressionismus und Fauvismus, Wien, München 1971, S. 72.

5.2. Der Einfluß expressionistischer Gestaltungs- prinzipien auf die Kunst der 20er Jahre

Der sich anschließende Verismus - auch als Spät-Expressionismus bezeichnet, übernimmt stilistische Elemente aus dem Expressionismus. So behält er die kontrastreiche Farbgebung und die Deformation des Bildgegenstandes bei, wobei er diese noch stärker prononciert als es der Expressionismus tat. Zusätzlich gibt er der Linie neue Bedeutung. Die bewußte Überbetonung der bildnerischen Mittel verfolgt jetzt nicht mehr die individuellen Ziele des expressionistischen Künstlers, sondern beabsichtigt eine allgemeingültige soziale Anklage.

Die Malerei nach dem 1. Weltkrieg bis etwa 1922/23¹⁾ stellt die erneute Hinwendung zum Optisch-Wahrnehmbaren heraus. Wolf-Dieter Dube schildert diesen Vorgang anhand des Gemäldes 'Der Lustmörder' von Heinrich Maria Davringhausen von 1917.²⁾³⁾ Vergleicht man diesen Akt beispielsweise mit einem Kirchners aus den Jahren 1909/11⁴⁾, so fällt zuerst die emotionslose Starre in Davringhausens

1) Als Erster verwendet 1924 Paul Ferdinand Schmidt den Begriff 'Verismus' in: Das Kunstblatt: Die deutschen Veristen. Zu dieser Kunstrichtung zählt er "die Objektivisten Otto Dix, Georg Scholz, Schlichter, Griebel." Er betont ihre "direkte(n) Aussagen über unsere Gegenwärtigkeit, über das Chaotische einer verrückten Zeit ..., diese ganze dem Bürger ins Gesicht schlagende Feststellung seiner Laster, seiner Herzensträgheit und Spießigkeit will ganz einfach als scheinbar roher und unverarbeiteter Stoff wirken."

2) Heinrich Maria Davringhausen: Der Lustmörder, 1917 (Öl auf Leinwand, 119,5 x 148,5 cm, Staatsgalerie moderner Kunst, München).

3) Vgl. Wolf-Dieter Dube, 'Der Lustmörder' von Heinrich Maria Davringhausen; in: Pantheon XXI, 1973, S.181ff.

4) Vgl. Ernst Ludwig Kirchner: Zwei Akte auf blauem Sofa, 1909/10 (Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm, Sammlung Billy Wilder, Los Angeles).

Werk auf gegenüber einer in natürlicher Bewegung befindlichen Gestalt im Expressionismus. Hier ist die Figur mit weichen Schatten plastisch modelliert, dort ist eine Verfestigung der Konturen zu beobachten. Das Stillleben rechts im nachexpressionistischen Werk weist harte Schatten auf. Davringhausen befindet sich stilistisch noch zwischen dem Expressionismus, der die Farbflächen mit festen Konturen umreißt - und dem nachfolgenden Stil der Neuen Sachlichkeit, die die Dinge voll durchmodelliert. Die Räumlichkeit bleibt bei ihm im 'Vagen', acht Jahre früher ist der Standpunkt der Figur genau lokalisiert. Die Farbigkeit ist gestuft von Hell nach Dunkel, und die Farbe hat einen Stich ins Giftige, Unangenehme, hier liegt die Spannung im Gemälde. Die Farbe, neben der Starrheit und der unbestimmten Umgebung, kündigt das nahende Unheil an, im Expressionismus ist die Farbe zwar auch dominanter Ausdrucksträger, wird aber nicht so überpointiert, daß sie über sich hinausweist auf ein bestimmtes Geschehen.

Die Bildthematik wandelt sich, man konzentriert sich vorwiegend auf die Verarbeitung sozialkritischer Themen. Gerade das Motiv des Lustmörders spielt auch vor dem 1. Weltkrieg eine wichtige Rolle (ab 1913 bei George Grosz, bei Ernst Ludwig Kirchner ab 1914, bei Oskar Kokoschka, Rudolf Schlichter und anderen). Dabei ist nicht das formalästhetische Instrumentarium von Bedeutung, sondern mehr das Verhältnis zur Realität, was sich in zunehmender Gegenständlichkeit äußert. Hier rückt die veristische Malerei stilistisch in die Nähe der Neuen Sachlichkeit, inhaltlich jedoch haben beide Richtungen wenig miteinander gemeinsam.

Ebenso thematisch unterscheiden sich beide Richtungen voneinander, im Verismus sind soziale Themen- und Aktdarstellungen vorrangig, in der Neuen Sachlichkeit findet unter anderem Stilleben, Portraits, Landschafts- und Stadtdarstellungen wieder Beachtung.

Auch im atmosphärischen Gehalt differieren beide Richtungen stark, im Verismus bedeutungsträchtige Gespanntheit, in der Neuen Sachlichkeit "klassische Ruhe".¹⁾ Dieser Begriff beinhaltet sicherlich eine zu positive Wertung, wenn man bedenkt, welche Kunstrichtungen schon mit diesem Terminus belegt worden sind. Zutreffender wäre es wohl eher, von "poesievoller Verklärung und Idealisierung des Seins" zu sprechen.²⁾

Gustav F. Hartlaub ist der Erste, der 1925 im Katalog der Ausstellung 'Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus' in der Mannheimer Kunsthalle auf die stilistischen und inhaltlichen Unterschiede von Verismus und Neuer Sachlichkeit aufmerksam macht: "Zwanglos ergeben sich dabei (Merkmal der Gegenständlichkeit) zwei Gruppen. Die eine - fast möchte man von einem 'linken' Flügel sprechen - das Gegenständliche aus der Welt aktueller Tatsachen reißend und das Erlebnis in seinem Tempo, seinem Hitzegrad herausschleudernd. Die andere mehr den zeitlos-gültigen Gegenstand suchend, um daran im Bereiche der Kunst ewige Daseinsgesetze zu verwirklichen. 'Veristen' hat man die einen genannt, Klassizisten könnte man fast die anderen nennen, ..." ³⁾

Die aggressiven, die Traditionen und Konventionen verhöhnenden Elemente des Dadaismus stehen beim Verismus Pate. Dada bleibt jedoch ohne moralische und soziale Absicht. Der Verist dagegen fühlt sich als Moralist. Er hat ein sozial-kritisches Anliegen, was seinen Ursprung nimmt in dem grausamen, desillusionierenden, alles zer-

-
- 1) Pavel Liska: A.a.O., S. 190: Klassik als das Streben nach Ruhe, Maß, Klarheit, Gliederung und harmonisch abgeschlossene Gestaltung.
 - 2) Paul Vogt: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1972, S. 211.
 - 3) Gustav F. Hartlaub, in: Ausstellungskatalog 'Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus', Kunsthalle Mannheim 1925, o.S.

setzenden Krieg, der auch das Bild vom 'Neuen Menschen', welches vom Expressionismus propagiert wurde, vernichtet und den Menschen, wie George Grosz sagt, als "Vieh" mit niedrigsten und gemeinsten Instinkten charakterisiert.¹⁾ Man fordert eine Veränderung der Gesellschaft auf politischer Ebene, so treten auch Künstler wie Grosz, Schlichter und Scholz 1919 der neugegründeten kommunistischen Partei bei.

Der Verismus war eine Reaktion auf den Krieg, die Revolution und den verinnerlichten, idealisierenden Expressionismus. Als diese Bedingungen Ende der Zwanziger Jahre sich wandeln und eine allgemeine Stabilisierung und Beruhigung eintritt, fehlt dem Verismus die geistige Basis. Dieser endet gegen 1930 in Erwartung des kommenden politischen Umschwungs, der auch im künstlerischen Bereich so vieles verändert.

Nach dem 2. Weltkrieg knüpft man an den Expressionismus an, nicht aber an die politisch und sozial orientierte Kunst des Verismus. Entwicklungsgeschichtlich ist der Verismus also nur insofern von Bedeutung, wie er expressionistische Ausdrucksmittel übernimmt und weiter ausbaut, so z.B. Max Beckmann, der vom Expressionismus die Zerstückelung des Raumes, die Deformation der Bildgegenstände wie die aussagekräftige Farbigkeit übernimmt. Doch nutzt er diese formalästhetischen Ausdrucksmittel zu einem anderen Zweck wie die Expressionisten, er stellt sie nämlich in symbolträchtigen Zusammenhang, der zeitgeschichtlichen Bezug hat.²⁾

1) Vgl. George Grosz, in: George Grosz/Wieland Herzfelde: "Die Kunst ist in Gefahr! 3. Aufsätze, Berlin 1925, S. 39 ff. "Der Mensch ist nicht gut - sondern ein Vieh!"

2) Vgl. Max Beckmann: Die Nacht, 1918/19 (Öl auf Leinwand, 134 x 154 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf).

Wie der Expressionist so ist auch der veristische Maler subjektiv, doch nicht um seine eigene Situation in Beziehung auf die Umwelt zu klären und im Gemälde darzustellen, sondern menschliche Schwächen allgemein sowie gesellschaftliche Mißstände aufzuzeigen.

Der historische Expressionismus ist längst zu Ende gegangen. Max Beckmann ist der letzte, der sogar bis nach dem 2. Weltkrieg die Richtung des gegenständlichen symbolhaften Spät-Expressionismus vertritt.

Unabhängig vom Expressionismus, mehr in Anlehnung an französische und italienische Vorbilder entsteht die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Stilistisch orientiert sie sich an traditionsgebundenen Darstellungsprinzipien, im thematischen Bereich an der Gattungsmalerei des 19. Jahrhunderts. Politisch ist die neue Richtung ohne Relevanz, Franz Roh stellt die Frage, "ob ein statischer Stil in unsere Zeit passe", um dann zu konstatieren, "daß gerade die Besten nach Statik drängen"¹⁾. Er deutet damit die schon erwähnte Stabilisierung der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in den 20er Jahren nach den Wirrnissen der Nachkriegszeit an.

Neben der formal veränderten Darstellungsweise zeigt sich auch ein geistiger Gesinnungswandel in der Malerei. Durch die Neigung zum Harmonisieren, zu einer idealisierenden und mystifizierenden Form der Darstellung im Besonderen in der bildnerischen Wiedergabe einer technisierten Welt und durch das Fehlen jeglicher Dialektik, zählt die Neue Sachlichkeit zumindest in Teilbereichen zum Wegbereiter der Bildauffassung im Nationalsozialismus.

1) Franz Roh: Nach-Expressionismus, Leipzig 1927, S. 69ff.

Die schwierige wirtschaftliche Situation Ende der 20er Jahre neben politischen Fehlleistungen, die das Wiedererwachen reaktionärer Kräfte des Kaiserreiches hervorrufen, geben auch dem kulturellen Klima in Deutschland und damit dem Realismus der Neuen Sachlichkeit Nährboden. Georg Lukács schreibt dazu: "Der 'Realismus' der 'Neuen Sachlichkeit' ist so offenkundig apologetisch und führt so deutlich von dichterischer Reproduktion der Wirklichkeit weg, daß er ins faschistische Erbe umzugehen vermag."¹⁾

Im Gegensatz zum Verismus, der sich formal noch an den Expressionismus anlehnt und sich inhaltlich an der allein für Deutschland spezifischen Nachkriegssituation orientiert, führt Werner Haftmann die Malerei der Neuen Sachlichkeit "auf die klassisch-realistische Richtung der Italiener und Derains" zurück.²⁾ Vor allem auf formalem Gebiet lehnt sich die Neue Sachlichkeit an die Malerei der *pittura metafisica* an, inhaltlich dagegen tritt sie abgemildert mehr naturalistisch abbildend auf.

Der bis etwa 1914 reichende Futurismus, der eher eine materialistische Beschreibung des Gegenstandes mittels dynamischer Sensation und großer formaler Expressivität vertritt, wird nun abgelöst durch den Wunsch nach mehr Bildrealität. Durch überscharfe Linienzeichnung, durch Glätte der Oberfläche und emotionslose Schilderung erhält der Bildgegenstand eine Hintergründigkeit, von der Giorgio de Chirico sagt: "Wir konstruieren durch Malerei eine neue metaphysische Psychologie der Dinge."³⁾ Die seit 1911/12 in Italien sich entwickelnde

1) Georg Lukács: Größe und Verfall des Expressionismus, in: Probleme des Realismus, Berlin 1955, zit. n. Uwe M. Schneede: Verismus und Neue Sachlichkeit, in: Berlin - Paris, a.a.O., S. 184.

2) Werner Haftmann: A.a.O., Bd. I, S. 269.

3) zit. n. ders.: A.a.O., Bd. I, S. 202.

de pittura metafisica drückt den Verlust des Vertrauensverhältnisses gegenüber der sichtbaren Wirklichkeit aus. Hinter dem schönen glatten Schein der Darstellung lauert bereits der Verfall. Die Form zeigt gleichnishaft eine Welt, die nicht real ist, sie stellt den metaphysischen Bereich der Dinge dar. Diese neue psychologisierende Verarbeitung der Gegenstandswelt wirkt fort auf die Gruppe der valori plastici.

5.3. Der Blaue Reiter und der abstrakte Expressionismus

Eine weitere Linie, die sich aus dem Expressionismus entwickelte, ist die des abstrakten Gemäldes.

Die Malerei des Blauen Reiters hat zunehmend das Motiv als Bildgegenstand negiert und tritt als selbständiger Organismus und formale Einheit auf. Besonders bei Franz Marc ist diese Loslösung von der Dingwelt genau zu verfolgen. In seinen 1914 entstandenen Gemälden sind Farben und Formen nicht mehr gegenstandsbeschreibend, sondern einzig als Mittel verwendet, ein zu erfüllendes harmonisches Ganzes darzustellen.

Schon 4 Jahre früher malt Kandinsky sein erstes abstraktes Bild. Ausgehend von der Darstellung analoger musikalischer Harmonien stellt er eine Abfolge von Empfindungen dar, die im Gemälde simultan zusammentreten. Doch was hier inhaltlich anklingt, tritt im Kunstwerk nun als farbiger Zusammenklang auf, der einen Seelenzustand widerspiegelt. Diese Form des Expressionismus orientiert sich durch nichts mehr an der sichtbaren Realität, sondern einzig und allein am Zustand im Menschen.

Im expressionistischen Sinne geht es hier immer um den Erfahrungsausdruck der menschlichen Innenwelt.

Hier setzt die Malerei nach dem 2. Weltkrieg wieder an, die informelle Kunst mit Malern wie Hans Hartung, Wols und Jackson Pollock. An Kandinsky wie auch an Marc anknüpfend geht die Gesamttendenz des Ausdrucks hin zu einer übergeordneten Harmonie der Welt im Kunstwerk.

Hans Hartung, dessen Werke spontane Wiedergabe innerer Bewegung darstellen, bändigt das wild hervorbrechende Chaos durch eine Linie, sie wird zum Träger von Kraft und Energie, von innerer Erregung ohne Bindung an den Gegenstand. Hartung hat eine neue, ganz persönliche Zeichensetzung, ein 'Psychogramm' erfunden. Hier kann man die Parallele zu Kirchners Entdeckung der Hieroglyphe ziehen.¹⁾ Im Abstraktionsvorgang liegt der Ansatzpunkt für eine neue Ordnung der Dinge, die parallel verläuft zur Natur, was auch für die informelle Malerei gilt. Gefühle werden in Zeichen gepackt, die unabhängig von der Natur eine neue Weltordnung herstellen sollen.

Die sich 1948 formierende Künstlergruppe 'Cobra' nimmt dieses Gedankengerüst ebenfalls auf. Sie malt die unmittelbare expressive Reaktion auf spontanes Erleben, versucht dabei aber, die Eindrücke zu objektivieren, indem sie sie wie Hartung in formale Sinnzeichen verpackt.

Etwas anders verläuft dieser abstrakte Expressionismus im sogenannten 'action painting' von Jackson Pollock, Willem de Kooning und anderen. Man verzichtet auf assoziative Zeichen, Gefühle finden spontan ihren Ausdruck im intuitiven Farbauftrag, Der Malprozeß selber wird zur Möglichkeit der absoluten Selbstaussage.

1) Vgl. S. 90.

Formbetonte Strömungen, die bewußt nach abstrakter Harmonie streben und auch die vom Bewußtsein unkontrollierte psychische Aktion unmittelbarer Niederschrift, beides geht direkt auf die Künstler des 'Blauen Reiters' zurück, denn auch hier hat die Bildidee auf der einen Seite mehr geistigen, auf der anderen Seite seelischen Ursprung.

Die Maler der Brücke behalten ihre Beziehung zur äußeren Wirklichkeit bei, sie abstrahieren nicht so konsequent wie die süddeutschen Künstler, aus diesem Grund ist ihr Einfluß auf die Malerei nach dem 2. Weltkrieg auch von nicht so großer Bedeutung wie die des Blauen Reiters.

TEIL III: ENTWICKLUNG UND WANDLUNG DER REZEPTION DES
=====

EXPRESSIONISMUS IM BEREICH DER PROJEKTIVEN BILDNEREI
=====

1. NEUE ASPEKTE INNERHALB DER DEFINITIONSGRENZEN
DES EXPRESSIONISMUS

Im Unterschied zu festumrissenen Stilbegriffen - wie etwa Impressionismus oder Kubismus - unterliegen die Definitionsgrenzen dessen, was man unter Expressionismus in der bildenden Kunst versteht - wie schon oben erwähnt - selbst in den Fachpublikationen den unterschiedlichsten Auffassungen.

Hier stellt sich vorab schon mal die Frage, wer sich überhaupt unter den Künstlern zum Expressionismus gezählt hat. Diese haben sich selber nur ungern als Expressionisten bezeichnet, um nicht ihre Abhängigkeit von einer solchen Bewegung einzugestehen. So wandte sich Ernst Ludwig Kirchner ganz energisch gegen seine Zuordnung zum Expressionismus. Diejenigen, die sich selber als Expressionisten bezeichneten, waren oft die weniger bedeutenden Künstler und wollten sich durch bestimmte Gruppenzugehörigkeit künstlerisch aufwerten.

Hier zeigt sich schon, daß der Expressionismus "nie, wie etwa der Futurismus oder der Surrealismus, eine bewußte Gruppierung (war), die zu einem gemeinsamen Programm (und wäre es noch so lose formuliert) oder zu gewissen kollektiven Demonstrationen und Veröffentlichungen in Beziehung gesetzt werden kann."¹⁾

Die Rezeption der letzten Jahre erfaßt den Expressionismus unter anderen Vorzeichen als die vor dem 2. Welt-

1) John Willet: Expressionismus, München 1970, S. 9.

krieg. Ordnete man früher die Kunst des 'Blauen Reiter' bedenkenlos dem Expressionismus zu, so unterscheiden die Konversationslexica wie auch die Fachliteratur heute in den verschiedenen Voraussetzungen und veränderten Zielen der Künstlervereinigungen und Einzelpersönlichkeiten, die sich unter dem Oberbegriff Expressionismus versammeln.

Als Oberbegriff wird der Expressionismus insoweit verwendet, als er alle nicht-impressionistische Kunst unter sich vereinigt. Trotz aller sich in den letzten Jahren herauskristallisierenden Unterschiede der Künstlergruppierungen und Einzelpersönlichkeiten bleibt ihnen "als Gemeinsames die von Nietzsche'schem Geiste durchdrungene Kulturkritik und der hoffnungsvolle Glaube an eine neue Welt, gemeinsam auch die Ablehnung des als materialistisch empfundenen Impressionismus und der 'élan vital', mit dem sie das Neue erstrebten."¹⁾

Unabhängig aber von dieser weltanschaulichen Komponente sind die formalen und inhaltlichen Differenzen ungleich größer als die Gemeinsamkeiten zwischen der nord- und mitteldeutschen Expressionisten, dem Künstlern des süddeutschen Raumes, den Rheinischen Expressionisten und Künstlern wie Kokoschka und Schiele. Ihre Absetzung voneinander wurde versucht im 2. Teil dieser Arbeit auch anhand von Beispielen zu skizzieren. Wie diese Ausbildung von Unterschieden von der Rezeptionsgeschichte beurteilt wird, soll im folgenden dargestellt werden.

Schon 1958 unterscheidet Franz Roh explizit zwischen der Künstlervereinigung Brücke, die er als expressionistisch bezeichnet, und dem Blauen Reiter, dessen Maler er ähnlich wie Werner Haftmann vornehmlich in Verbindung mit internationalen Kunstströmungen zu Beginn des Jahrhun-

1) Hans Konrad Röthel: Moderne Deutsche Malerei, Wiesbaden 1956, S. 7.

derts bringt, "was den europäischen Radius der Vereinigung zeigt."¹⁾

Auch Werner Haftmann zieht einen scharfen Trennungsstrich auf formalem und ikonographischem Gebiet zwischen der Malerei der Brücke und der des Blauen Reiters. So deutet er den Expressionismus als "wesentlich norddeutscher Herkunft".²⁾ Er setzt die beiden Künstlergruppierungen durch Wertung voneinander ab, indem er schreibt, "daß gerade durch die Besinnung auf Maß und Form und durch den wohlgeführten Aufbau der Architektur des Bildes die deutsche moderne Kunst viel subtilere Erfahrungen ausdrücken konnte und eine viel tiefere poetische Durchschauung der uns umgebenden Welt erreichte, als sie dem eigentlichen Expressionisten möglich war ..."³⁾

Diesen Maßstab überträgt er auf die aus Brücke und Blauem Reiter resultierenden Stilrichtungen. So spricht er einmal davon, daß die von Hunger und moralischem Elend beherrschte apokalyptische Stimmung des hektischen Expressionismus der Nachkriegszeit in den sozialkritischen verzweifelte Verismus fließe; daß aber auf der anderen Seite gegen dieses deklamatorische Pathos eine kleine Gruppe von Malern das Prinzip von "Maß und Form"⁴⁾ in ihrer Kunst anwendeten, er meint damit die Künstler des Bauhaus-Kreises, von denen einige vorher dem Blauen Reiter angehört hatten.

1) Franz Roh: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, S. 43.

2) Werner Haftmann: Maß und Form in der deutschen modernen Malerei, in: Der deutsche Expressionismus, Formen und Gestalten, hrg. von Hans Steffen, Göttingen 1965, S. 232.

3) A.a.O.

4) A.a.O., S. 240.

Paul Vogt sieht den Unterschied bei Brücke und Blauem Reiter in folgendem: "Die 'Brücke' sucht ihre Erfüllung in einem starken, elementaren und sinnlichen Lebensgenuß, der 'Blaue Reiter' dagegen war spekulativ, mystisch und metaphysisch gestimmt."¹⁾ Er bezeichnet die Künstler um den Blauen Reiter "nicht im Sinne der nord- und mitteldeutschen Entwicklung expressionistisch", sondern mit "expressiv".²⁾ Der dominierende Unterschied liegt in der "Realisierung zum Bild. Der Norden nutzte die elementaren Gegebenheiten der bildnerischen Mittel, nicht die ästhetischen. Versucht man dort die Hüllen des äußeren Scheins zu zerbrechen, um hinter der Scheinwirklichkeit die Realität des wahren Seinskern zu entdecken, so strebte man hier subtiler nach dem Gleichnis zu jener 'mystisch-innerlichen Konstruktion', von der Marc gesprochen hatte".³⁾

Vogt siedelt die Ästhetik des Blauen Reiters zwischen Expressivem und Konstruktivem an, welche sich auf das Gemälde als selbständigen Organismus und als formale Einheit richtete, womit wieder auf die Ablehnung an die französische Kunst gedeutet wird. Dieses belegt der Autor auch, indem er schreibt, daß es zwischen der damaligen Avantgarde-Kunst weder zu einem engeren persönlichen Kontakt gekommen sei noch zu einem Ideenaustausch, wie er zwischen den Künstlern in München und Paris bestand.

Manfred Schneckenberger setzt das Datum der stilistischen Absetzung der Brücke-Künstler von den süddeutschen Malern auf das Jahr 1910. Diesen Zeitpunkt betrachtet er als Stichjahr, in dem sich "die Gabelung des deutschen Expressionismus in eine romantisch-metaphysische

1) Eduard Beaucamp: Kunst und Leben, in: Berlin - Paris, a.a.O., S. 58.

2) Paul Vogt: Expressionismus. Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920, Köln 1978, S. 26.

3) A.a.O.

Münchener und eine realitätsnähere, humanistische Richtung, die ihr Zentrum in Berlin hat¹⁾ vollzog. Von nun ab trifft der Terminus Expressionismus nur noch bedingt auf die Maler des süddeutschen Raumes zu, was bedeutet, daß zwar die Neue Künstlervereinigung München formal und ikonographisch ohne Probleme unter den eigentlichen Expressionismus nord- und mitteldeutscher Prägung zu fassen ist, die Künstler um den Blauen Reiter sich dagegen aber durch anders gelagerte künstlerische Ziele von dieser Form des Expressionismus absetzen.

Auch auf die sogenannten 'Rheinischen Expressionisten' trifft die Epochenbezeichnung Expressionismus nur mit Einschränkung zu. So meldet Eduard Trier in der Besprechung einer Ausstellung in Bonn in 'Die Neue Zeitung' vom 4. Juni 1952 folgende Bedenken an: "Ob der Begriff Expressionismus auf diese rheinischen Maler zutrifft, ist mehr als fraglich. Mit der norddeutschen 'Brücke' hatten sie am wenigsten gemein. Dem 'Blauen Reiter' waren Macke, Campendonck und Gabriele Münter persönlich verbunden. In der Intensität der geistigen Bemühung um die Bildprobleme kamen München und Bonn sich am nächsten."²⁾

Es bestanden zwar auch vereinzelte Kontakte zur Brücke, so war Heinrich Nauen mit Erich Heckel befreundet und Helmuth Macke, der Vetter August Mackes, verbrachte das Jahr 1912 bei den Brücke-Künstlern in Berlin, doch im Ganzen gesehen widerstrebte der affektbeladene Ausdruckswille der nord- und mitteldeutschen Expressionisten den formalen Interessen der Maler im Rheinland. Sie sahen in ihrer Kunst eher Parallelen zu der formalen Ästhetik des Blauen Reiters, bzw. zur französischen Kunst, zum Orphismus.

1) Manfred Schneckenberger: Der deutsche Expressionismus, in: Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 12, Frankfurt 1977, S. 152.

2) Zit. n.: Die Rheinischen Expressionisten, a.a.O., S. 6.

Spricht man also heute vom deutschen Expressionismus, so gliedert er sich in Deutschland in zwei sehr unterschiedliche Ausrichtungen. Man muß differenzieren zwischen den expressionistischen Gestaltungsprinzipien der nord- und mitteldeutschen Expressionisten und der mehr expressiv-konstruktiven Richtung der Rheinischen und süddeutschen Kunstszene.

Stärker als die Beziehungen untereinander ist der Zusammenhang von Künstlergruppierungen und Einzelpersönlichkeiten, der sich durch gemeinsame Voraussetzungen und Ziele nicht nur in Deutschland, sondern in Europa ergab. So spricht Eduard Beaucamp auch mit Recht davon, daß es keinen deutschen Expressionismus gäbe, sondern nur verschiedene Formen des Expressionismus in Deutschland.¹⁾

Neben den schon erwähnten Künstlern in Deutschland weist er auf die in Rußland, Polen, Italien, teilweise auch in Holland und Skandinavien hin, die im Sinne expressionistischer Gestaltungsprinzipien malten. Diese verarbeiteten in ihrer Kunst "sehr starke lebensreformerische, sozialreligiöse und kulturevolutionäre Impulse."²⁾

Es ist fraglich, ob man überhaupt noch von einer spezifisch auf Deutschland zutreffenden Bezeichnung sprechen sollte, oder ob Expressionismus nicht treffender die gesamte Avantgarde-Kunst zu Beginn des Jahrhunderts zusammenfassen sollte, in diesem Sinne wurde der Terminus ja schon 1912 von Herwarth Walden verwendet.

Expressionismus als Oberbegriff ist insoweit zulässig, wie er eine bestimmte Blickwendung der Kunst zu Beginn des Jahrhunderts charakterisiert, d.h. die traditionel-

1) Vgl. Eduard Beaucamp: A.a.O., S. 58.

2) A.a.O.

len Naturbegriffe als Bezugssystem zur Wirklichkeit nicht mehr akzeptiert, sondern ein neuartig kritisches Verhältnis zur sichtbaren Erscheinung durch bildnerische Mittel ersetzt, gleichgültig, ob dies nun im Instinkt oder im Intellekt ihren Ursprung nimmt.

Die Entwicklung der unterschiedlichen Auffassungen von Expressionismus, abhängig von der jeweiligen zeitgeschichtlichen Situation, soll im folgenden Kapitel dargestellt werden.

2. NATIONALISIERUNG DES EXPRESSIONISMUS-BEGRIFFS IN DEUTSCHLAND

Die eigentliche Expressionismus-Rezeption beginnend mit Paul Fechters Monographie 1914 bietet gleich einen von unserer heutigen Sicht recht negativen Einstieg in die Rezeptionsgeschichte des Begriffs. Hier wird ein Klischee konstruiert, welches von der nachexpressionistischen Kunstliteratur der folgenden Jahre vielfach übernommen wurde und sich nur schwerlich revidieren läßt.

Wilhelm Worringer hat Fechter mit seinen kunsttheoretischen Werken: 'Abstraktion und Einfühlung' von 1907 und 'Formprobleme der Gotik' von 1911 den Weg geebnet. Er belegt die Ausdrucksformen der neuen Kunst mit dem Prinzip der Abstraktion und rückt sie entwicklungsgeschichtlich in die Nähe einer antiklassischen gotischen Grundhaltung, die er als spezifisch nordische Kunst erkennen will. Von hier aus ist der Schritt zum Expressionismus als Stilform mit typisch deutschen Eigenschaften nicht mehr weit, so verfolgt Paul Fechter den schon vorgeebneten Weg, indem er den Expressionismus durch Zugrundelegung geistiger Strömungen im Mittelalter, als Kunstrichtung mit typisch germanischen, irrationalistischen Tendenzen auszeichnet im Gegensatz zur mediterranen Sinnenkunst. "Es ist die alte gotische Seele, die trotz Renaissance und Naturalismus noch immer fortlebt, die im deutschen Barock allerorts wieder durchbricht, ... Dem uralten metaphysischen Bedürfnis der Deutschen, ... hat auch der naturwissenschaftliche Aberglaube des Jahrhunderts nichts anhaben können. Der Expressionismus in all seinen verschiedenen Erscheinungsformen ist im Grunde nur das Freiwerden der eigentlich seelisch geistigen Energien von den Klammern eines einseitig geistigen Intellektualismus, der zu schwach ist, sich bis zu wirklicher Vergeistigung und

Abstraktion zu steigern ..."¹⁾

Mit dieser Betonung des Expressionismus als typisch deutsche Ausformung einer Kunst, die ihren Ursprung im Gegensatz zu intellektuell faßbarer romanischer Kunst im Übersinnlichen der deutschen Gotik und des deutschen Barocks nimmt, entspricht Paul Fechter mit seiner Schrift einer Tendenz um 1900, die sich auf nationale Werte rückbesinnen will. In politischen Kreisen wurde Kritik an der Traditionslosigkeit der wilhelminischen Gesellschaft laut, und man zeigt ein verstärktes Interesse an nationalen Elementen der Kultur. Dies zieht auch eine positive Neubewertung der Romantik nach sich. Die deutsch-national orientierte Romantikforschung versucht die Romantik als spezifisch deutsche Bewegung mit hohem moralischem Niveau für die zeitgenössische Kultur als Vorbild und Ziel zu vereinnahmen.

Diesen Gedanken, die zum nationalen Selbstverständnis beitragen sollten, trägt Paul Fechter wie auch die nachfolgenden Kritiker der neuen Kunst Rechnung. So erklärt Otto Grauthoff 1919 die Kunstbewegung seiner Zeit resultierend "aus der Mystik des Mittelalters und der primitiven Kunst früher Völker" als "mystisch", "übersinnlich", "transzendental". Auch er zieht einen scharfen Trennungsstrich zwischen germanischer und romanischer Kunst. "Der Expressionismus der Deutschen bedeutet das Freiwerden der seelischen Energien aus den Forderungen der griechisch-römisch-romanisch-französischen Welt nach Klarheit, Maß und Harmonie."³⁾

Ebenso Carl Einstein nimmt diese Unterscheidung vor, wenn auch im negativen Sinn für die Deutschen: "Der Romane gliedert in Bild und Natur, er differenziert das ästhe-

1) Paul Fechter: A.a.O., S. 29.

2) Otto Grauthoff: A.a.O., S. 72/74.

3) A.a.O., S. 75.

tisch Formale, während der Deutsche wie ein traumhaft geistiges Schauen der Natur zum Bild schaffen will; der Romane differenziert zwei Ergebnisse, Bild und Wirklichkeit, der Deutsche legt die Scheidung in ein schwer kontrollierbares, vielfältiges oder widersprechendes erfülltes Erleben."¹⁾ Carl Einstein nimmt mit dieser Aussage einen zur deutschen Kunstkritik des 2. und 3. Jahrzehnts des Jahrhunderts entgegengesetzten Standpunkt ein. Er verurteilt die Werke, die in "eine unbestimmte und allgemeine Geistigkeit drängen", was nach seiner Ansicht nur über den Mangel an formalen Bildlösungen hinwegtäuschen soll.²⁾

Einstein vertritt mit dieser Meinung eine von der allgemeinen deutschen Kunstkritik der 20er Jahre recht isolierte Position. Er verurteilt den Expressionismus aufgrund seiner mangelnden intellektuell faßbaren Bildkonzeption, hebt dafür aber umso mehr die neue Ästhetik der Romanen hervor. Die formalen Darstellungsprinzipien der Deutschen handelt er als rein dekorativ und ornamental ab. Diese Kritik gewinnt erst wieder nach dem 2. Weltkrieg an Relevanz, so fahren Arnold Gehlen aber auch vor allem ausländische Kritik an diesem Ansatz fort.

Umso typischer für die Zeit zwischen dem 1. Weltkrieg und der Nazi-Zeit ist das Urteil Friedrich Haaks. Auch er läßt die Kunstform des Expressionismus in der gefühlsschwärmerischen Mystik germanischen Volkstums entspringen. Jedoch auf formalem Gebiet - und das verurteilt er - verleugnet der Expressionismus die Perspektive, die Anatomie und die Modellierung. "Dem Bolschewismus entspricht der Expressionismus, der politischen

1) Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1926, Bd. 16, S. 112.

2) Carl Einstein: A.a.O.

Auflösung die der künstlerischen Form."¹⁾ Diese Auflösung der Form, die mangelnde Naturtreue, Haak spricht hier besonders von Kandinsky und Chagall, lassen ihn auf den negativen Einfluß auf die deutsche Kunst durch jüdische und russische Geister schließen. Hier deuten sich schon die ideologisch verbrämten Kunsttheorien des Nationalsozialismus an.

Einige Jahre später, nämlich 1937 entbrennt in Moskau eine Expressionismus-Debatte in der Emigranten-Zeitschrift 'Das Wort', in der Georg Lukács und andere Autoren der expressionistischen Wesensart den Vorwurf machen, zum Aufstieg des Faschismus beigetragen zu haben. Gerade die Verwendung von Termini wie 'arisch, nordisch, mystisch', und die Inanspruchnahme gewisser scheinbar ur-germanischer Eigenschaften wie die der Irrationalität und der Emotionalisierung und der nicht genau definierbaren Weltanschauung statt geklärter Anschauung, das alles läßt einen Zusammenhang mit dem Faschismus vermuten.

Das Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Expressionismus wirft Probleme in der Beurteilung auf. So ist ein potenziell nazistisches Element in der Ideenwelt des Expressionismus nicht abzuleugnen, dieses wurzelt in ähnlichem Mystizismus und Irrationalismus und einer bewußten Barbarisierung wie das einseitig emotionalisierte und tendenziös gefärbte Gedankengut des Nationalsozialismus.

Damit soll der Expressionismus nicht als ausschließlich negativ gelten, will man aber diese Stilrichtung des beginnenden 20. Jahrhunderts in seiner tatsächlichen Relevanz richtig beurteilen, so gehört auch die Abwen-

1) Friedrich Haak: Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart, 2. Teil, Esslingen 1925, S. 352/353.

dung vom Rationalen wie seine weltanschauliche Beziehung zur nationalistischen Vorstellungswelt vergleichbar der Hitler-Zeit in eine objektive Wertung.

Die expressionistische Kunstkritik, aber auch die Künstler teilweise selber, haben versucht, den Expressionismus für ihre nationale Identität in Anspruch zu nehmen. Dieses ist wohl auch der Grund dafür, warum Forscher nach dem 2. Weltkrieg davor zurückschreckten, die Kunst der Brücke - weniger als die des Blauen Reiters - zu analysieren. Ganz sicher ist hier ausschlaggebend, daß der Expressionismus - vor allem der der Brücke - lange Zeit im Ausland als urdeutsches Phänomen angesehen wurde, auf das herkömmliche Interpretationsweisen nicht zutrafen. Aber nicht nur die schwierige Analyse, sondern vor allem das im Ausland typische Negativbild vom Deutschen als eines nordischen gefühlsschwärmerischen Menschen sah man hier bestätigt.

3. DIFFAMIERUNG IM NATIONALSOZIALISMUS

Wie schon oben mit Friedrich Haak angeführt, entsprach der Expressionismus trotz gewisser weltanschaulicher Parallelen nicht der Auffassung von Kunst im Nationalsozialismus. Hier wie im Kommunismus duldet man keine 'art engagé'. Kunst soll keine Kritik üben ebensowenig wie ein neues Menschenbild propagieren, welches nicht den Vorstellungen der Politiker entspricht. Wenn Kritik überhaupt erlaubt ist, dann ausschließlich positive zur Verherrlichung des Staates. Man will eine verharmlosende Kunstform erzwingen, die Widerspruch weder in gedanklicher noch tätlicher Hinsicht herausfordert. Das künstlerische Ideal war das der naturgetreuen Wiedergabe, soweit jedoch Gemütsregungen dargestellt wurden, handelte es sich entweder um Sentimentalitäten oder um ein Pathos meist zur Idealisierung des Staates.

Durch kulturelle Rassentheorien versuchte man die Kunsterscheinungen seit dem Impressionismus zu verleumden und mundtot zu machen, was dann ja auch letzten Endes gelang. So zitiert Franz Roh in seinem Buch 'Entartete Kunst' den Rassenfanatiker Theodor Fritsch: "Wahrhaft deutsche Künstler hätten nicht nur die Oberfläche, sondern 'Herz und Gemüt' sprechen lassen. ... Auch der Expressionismus sei vom Judentum angeführt worden (so heißt es trotz des nordischen Initiators Emil Nolde). Kubismus, Dada, Konstruktivismus hätten das völkische Streben im deutschen Menschen vernichten wollen ..." ¹⁾ Diese polemischen Thesen basieren auf der Theorie, daß dem Verfall der Kulturen stets ein Rasseverfall vorausgeht, mit Rasseverfall ist hier die angebliche Beeinflussung der deutschen Kunst durch Juden, Kommunisten und Sozialisten gemeint. Von nicht-arischen Künstlern

1) Theodor Fritsch: Handbuch der Judenfrage, 1943;
zit. n. Franz Roh: Entartete Kunst, Hannover 1962,
S. 18.

und auch von Ausländern kann nur noch Verfallskunst ausgehen.

Weitere Argumente für eine Diffamierung vor allem der expressionistischen, kubistischen und futuristischen wie aller übrigen Avantgarde-Erscheinungen findet man schon früher bei Lothrop Stoddard in seinem 1925 erschienenen Buch mit dem 'Grimmigen Titel': 'Der Kulturumsturz, die Drohung des Untermenschen': "Sicherlich weisen die Erzeugnisse der neuen Kunst seltsame Ähnlichkeiten mit dem rohen Bemühen entarteter! Wilder auf. Verzernte und gequälte Gestalten ..., zerdrückte, verstümmelte Formen inmitten eines Gewirrs von schreienden Farben ..."¹⁾ Man versucht den Expressionismus auch als Produkt von 'Bolschewisten' hinzustellen, übersieht aber völlig, daß der Kommunismus ebenso gegen jede tiefgründigere Gestaltungsart vorgeht.

Die 'Entartung' der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts habe ihren Ursprung in ihren kranken und schizophrenen Erzeugern. Ferner dichtet man dem expressionistischen Künstler aufgrund von Deformation und Flächeneinbindung einen Sehfehler an.

Zur religiösen Kunst des Expressionismus verkündet man: "Unter der Herrschaft des Zentrums freche Verhöhnungen des Gott-Erlebens."²⁾

Aber auch Kritiker werden als geistig gestört bezeichnet, darunter Adolf Behne, Carl Einstein, Gustav Hartlaub, Herwarth Walden, Paul Westheim und viele mehr. Ab 1936 soll die Kunstkritik durch den bloßen Kunstbericht ersetzt werden.

Paul Fechter nimmt als Kunstkritiker eine etwas zwiespältige Position ein. Er, der schon 1914 in seiner

1) Zit. n. Franz Roh: A.a.O., S. 16.

2) A.a.O., S. 55.

1. Monographie zum Expressionismus vor allem die Kunst der Brücke-Maler mit Attributen wie 'nordisch' und 'arisch' als spezifisch deutsche Angelegenheit auszeichnen wollte, versucht auch noch 1933 diese Künstler für das nationale Selbstverständnis der Faschisten in Anspruch zu nehmen.

Auch Alois J. Schardt, der 1936 eine Werkmonographie zu Franz Marc verfaßte, dann das Berliner Kronprinzenpalais als Direktor leitete, sah in der Kunst der Brücke-Maler vor allen anderen aber in Emil Nolde eine Abwendung von Internationaler Kunst und eine Hinwendung zu den germanischen Eigenschaften, die der Weltanschauung der Nationalsozialisten entsprach. Doch selbst die Inanspruchnahme des Expressionismus für nationalsozialistische Interessen fand bei den Machthabern keine positive Resonanz.

Weit weniger angepaßt verhielt sich Max Sauerlandt, sein Buch 'Die Kunst der letzten 30 Jahre' erscheint 1935 in Berlin, es ist das letzte Werk in der Zeit des Nationalsozialismus, das die Kunstrichtungen zu Beginn des Jahrhunderts nach objektiven Kriterien ohne ideologische Vereinnahmung beurteilt. Natürlich wird das Buch verboten.

Tausende von Kunstwerken, vorrangig der Expressionismus', werden vom Nationalsozialismus als entartet erklärt, aus den Museen gestohlen, teilweise vernichtet und teilweise 1939 im Ausland verkauft. Die Künstler erhalten Arbeitsverbot, ziehen sich zurück in äußere bzw. innere Emigration. Als 1936 die Kunstkritik verboten wird, setzen sich viele Kritiker ins Ausland ab oder gehen ins Kz. Museumsleiter werden ihrer Stellung enthoben und durch Nazis ersetzt.

Im Ausland ist der 1941 erschienene Vortrag 'Grundlinien des Frühexpressionismus' von Fritz Schmalenbach in Basel

die einzig bemerkenswerte Schrift, die während des Krieges entstand.

Durch die völlige Diskriminierung während des Nationalsozialismus ist der Expressionismus schlagartig im Ausland zu einer politischen Angelegenheit geworden. Man kann sogar behaupten, daß für viele diese Kunst erst an Bedeutung gewann, gerade weil sie während der NS-Zeit in Deutschland als verfemt galt. Ein gutes Beispiel ist die erste englische Ausstellung deutscher Künstler 1938 in den Londoner New Burlington Galleries, die Presse besprach hier mehr die deutsche Kulturpolitik als die Ausstellung.

Die Emigranten sorgten dafür, daß die deutsche Moderne nicht in Vergessenheit geriet, Kritiker, Kunsthistoriker, Händler und Künstler nahmen ihre Begeisterung für die deutsche Kunst vor dem Nationalsozialismus mit in die Emigration.

So zeigt man mehr als in England und in Frankreich in den U.S.A. Verständnis für die deutsche Avantgarde-Kunst. Im Museum of Modern Art begann man eine größere Sammlung deutscher Meister aufzubauen, wobei aber mehr Wert auf die Künstler des Blauen Reiters gelegt wurde als auf die der Brücke.

Obwohl im Gegensatz zur Brücke der Blaue Reiter von ungleich kürzerer Dauer war, hat er doch eine Formalästhetik in Verbindung mit internationalen Kunstströmungen entworfen, die für nachfolgende Richtungen von gravierender Bedeutung war; die aber außerdem gerade für den ausländischen Rezipienten leichter verständlich ist, da diese Variante des Expressionismus fern von Leidenschaftlichkeit und Pathos ein Bild geschaffen hat, was mit dem Intellekt und nicht ausschließlich mit dem Gefühl rezipiert werden kann. In der Kunst der nord- und mitteldeutschen Expressionisten dagegen erblickte man den Inbe-

griff 'deutscher Weltanschauung', welche für einen Ausländer so schwer zu begreifen ist.

In der Zeit bis in die 50er Jahre hinein erschienen im Ausland wenige und eigentlich unbedeutende Veröffentlichungen über den Expressionismus.

4. VERSUCH EINER OBJEKTIVIERUNG DES EXPRESSIONISMUS IM RAHMEN DER GESAMTEUROPÄISCHEN KUNSTERSCHEINUN- GEN IN DER REZEPTION NACH 1945

In Deutschland nach dem Krieg steht man dem Expressionismus betont unkritisch gegenüber. Die diffamierten Künstler werden als große Meister anerkannt, man gibt ihnen, soweit sie noch am Leben bzw. in Deutschland sind, hohe gesellschaftliche Stellungen. Wenigstens einen Teil der 1939 verschleuderten Kunstwerke versucht man wieder zurück zu kaufen.

Mit dieser allgemeinen Rehabilitation beginnt auch die Kunstkritik wiederzuerwachen, doch verläuft die Rezeption des Expressionismus jetzt nicht mehr unter den gleichen Gesichtspunkten wie vor dem Kriege. Gerade die Inanspruchnahme der Brücke-Kunst für nationale Interessen im Deutschland vor 1933 läßt die Kunstkritiker vorsichtiger werden in ihrer Analyse. Man geht erst mal mehr auf stilistische Probleme ein, so erscheinen kurz nacheinander zwei Werke, die die spezifische Farbengebung im Expressionismus behandeln.¹⁾ 1949 erscheint außerdem eine Publikation, die versucht, sich mit der Psyche der einzelnen Künstler auseinanderzusetzen, die ja gerade im expressionistischen Werk eine so entscheidende Rolle spielt.²⁾

Die Betonung des nationalen Elements tritt bei der neueren Kunstkritik ganz zurück zugunsten einer Europäisierung des Expressionismus. Die vormalis auf völkerpsychologische Vorstellungen beruhende Interpretation konnte zu einer objektiven Analyse des Expressionismus in der bildenden Kunst wenig beitragen. Erst den Arbeiten, die den Expressionismus in einen europäischen Gesamtzusam-

1) Vgl. Walter Hess: A.a.O., 1949.
Christel Denecke: A.a.O., 1955.

2) Vgl. Walter Winkler: A.a.O., 1949.

menhang der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellen, gelingt es in diesem Rahmen zu einer gerechteren Beurteilung des Expressionismus zu gelangen.

In früheren Jahren wurde der Expressionismus häufig als typisch deutsche Kunstform unabhängig von gesamteuropäischen Tendenzen angesehen, dabei vergaß man aber, daß ausländische Maler wie Gauguin, van Gogh, Hodler, Munch, Ensor und andere erst die expressionistische Gestaltungsart begründeten, und daß der Expressionismus als übergreifende Stileinheit sich vieler Elemente italienischer und französischer zeitlich parallel verlaufender Stilrichtungen bediente; und wie umgekehrt auch die Maler im Ausland Anregungen des Expressionismus aufnahmen, "denn die Künstler des europäischen Expressionismus standen in regem geistigen Austausch miteinander", wie Eberhard Roters schreibt.¹⁾

Auch Werner Hofmann weist in seinem Buch 'Von der Nachahmung zur Wirklichkeit' auf die gemeinsamen formalen Wurzeln der Avantgarde-Kunst hin. Er spricht von Gauguin, der "die Farbe zu steigern, und die Form zu vereinfachen" trachtete, um "die symbolische Tragkraft dieser Intensivierung zu ergründen."²⁾ Die Künstler-Generation im 1. und 2. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts baut weiterführend auf der neuen Darstellungsform Gauguins, van Goghs und Munchs auf, um durch Unterstreichung, Vereinfachung und Monumentalisierung zur schrittweisen Eliminierung des Gegenstandes zu gelangen. Alle diese Künstler riskieren es, "das Gelernte zu verlernen, die Routine abzuwerfen, um in die Wüste neuer ungewohnter Formerfahrungen vorzudringen."³⁾ Durch neue bildnerische Mittel ist es auch möglich, neue Inhalte zur Darstellung zu bringen. "Entsinnlichung, Entmaterialisie-

1) Eberhard Roters: A.a.O., München 1971, S. 7.

2) Werner Hofmann: Von der Nachahmung zur Wirklichkeit, Köln 1969, S. 40.

3) A.a.O., S. 47.

rung - das sind die Schlagworte, in deren Namen die Avantgarde das Geistige wieder bloßlegen, von der Verschleierung durch den Materialismus befreien möchte."¹⁾

Auch Werner Hofmanns Publikation 'Grundlagen der modernen Kunst'²⁾, ebenso wie Werke von Manfred Schneckenberger³⁾ und Werner Haftmann⁴⁾, u.a.m. rezipieren den Expressionismus unter dem Aspekt seiner Stellung innerhalb eines internationalen Kunst-Gefüges mit vergleichbarem Ursprung.

Im Ausland hat man den Expressionismus bis vor kurzem recht vorsichtig beurteilt, zum einen - wie schon erwähnt - weil diese Kunstrichtung als Inbegriff einer typisch deutschen, durch rationale Überlegungen nicht zu realisierende Erscheinung galt, die zudem noch von der Kritik zu nationalen Zwecken genutzt wurde; zum anderen aber auch vor allem in Frankreich aus Angst, Paris könne als Nabel der Kunstwelt durch ein anderes Kunstzentrum abgelöst werden.

So machten Carl Einstein⁵⁾ wie auch Fritz Schmalenbach⁶⁾ dem Expressionismus den Vorwurf des Plakativen und der starken Tendenz zum Kunstgewerbe. Auch der Vorwurf der Eklektizismus wurde erhoben, d.h. der Expressionismus wird als provinzielle Sonderform der französischen Kunst abgestempelt, weil er keine eigene formale Ästhetik entworfen habe.

1) Werner Hofmann: A.a.O., S. 81.

2) Ders.: Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966, S. 257 ff.

3) Manfred Schneckenberger: A.a.O., S. 148.

4) Werner Haftmann: Der Mensch und seine Bilder, Köln 1980, S. 68 ff.

5) Carl Einstein: A.a.O., S. 112.

6) Fritz Schmalenbach: A.a.O., S. 75.

Das Hauptargument gegen den Expressionismus aber findet man ebenfalls bei Carl Einstein: "... dies unbestimmt Geistige, das selten genügende Bestimmung erfuhr, verhindert geradezu eine Konzentration auf das Formale, da man die wenig gewagte formale Lösung infolge pathetischer Voraussetzung überbewertet."¹⁾

Arnold Gehlen knüpft hier an, indem er den Expressionisten einseitig orientierte, ganz vom Gefühl her bestimmte Kunst vorwirft, außerdem "mangelnde geistige Souveränität" und "fehlende geistige Herrschaft" über ein Gemälde, das "halbgar und verwahrlost wirkt". Daraus folgert er den Mangel an "spezifisch malerischer, optischer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, die statt dessen einfach etwas angezogen bekommt."²⁾ Er wirft dem Expressionismus Entwicklungslosigkeit im Gegensatz zum Kubismus vor, "da Leidenschaften doch letzten Endes dazu da sind, vom Lebensprozeß konsumiert und weggelebt zu werden, nicht aber, zum Eigenthema umzuschlagen". Gehlen sieht in der Entstehung des expressionistischen Werkes allein den Selbstzweck des Künstlers, seine psychischen Spannungen zu kompensieren.

Und Walter Winkler geht noch weiter, indem er sagt, daß die enthemmten Ausdrucksmittel im Expressionismus sich an der Grenze zum Pathologischen befänden.³⁾ Diese Gefahr trifft wohl nicht ganz zu, da die Künstler gerade im bewußten Erleben von psychischen Grenzzuständen das Kunstwerk schufen. Sie strebten ja bewußt eine extreme Situation an, von der sie wußten, daß hier für sie die Möglichkeit lag, ein Werk zu schaffen, in dem sie ihre Gefühls- und Erlebniswelt ohne Vorbehalte artikulieren konnten. Darin liegt gerade der Reiz und die Herausfor-

1) Carl Einstein: A.a.O., S. 112.

2) Arnold Gehlen: A.a.O., S. 144; vgl. auch S.94.

3) Vgl. Walter Winkler: A.a.O., 1949, S. 120.

derung einer Kunst, die ohne Dazwischenschalten eines Denkprozesses vorbehaltlos ehrlich ist. Die Expressionisten malten, um aufzurütteln, zu erschüttern und eine Bewußtseinsänderung im Betrachter herbeizuführen.

Fanden früher im Ausland fast ausschließlich Ausstellungen expressionistischer Kunstwerke statt, um die Abhängigkeit des Expressionismus von Frankreich zu dokumentieren, so versucht man doch in den letzten Jahren, den Expressionismus in einen neuen stilgeschichtlichen, von Frankreich und Italien zwar beeinflussten, aber nicht abhängigen Rahmen zu stellen.

Die Berlin-Paris Ausstellung 1978 in Paris wie auch die Expressionisten Ausstellung im Guggenheim-Museum 1980 in New York versuchengängige Klischeevorstellungen vom Expressionismus auszuräumen. Trotzdem bemerkt man an den Rezensionen vor allem der Ausstellung in New York, daß es den Kritikern - geprägt durch die école de Paris, auf der l'art pour l'art Theorie basierend - schwerfällt, den Expressionismus zu einem gerechteren Stellenwert in der Beurteilung zu verhelfen, d.h. sie nicht allein formal, sondern auch in Abhängigkeit von den gegebenen Zeitumständen zu rezipieren. Diese sind sicher für die Kunst in Frankreich und in Italien zu Beginn des Jahrhunderts weniger von Bedeutung als für die Kunst in Deutschland.

Der Expressionismus brachte nicht eine neue formale Ästhetik hervor, dafür liegen seine Stärken vielmehr auf dem Ausdruck inhaltlicher und geistiger Neuerungen in der Kunst. So wird die aufgeregte apokalyptische Gemüthsstimmung, die Selbstbespiegelung des Künstlers und die Beschäftigung mit metaphysischen, verstandesmäßig nicht faßbaren Themen eher als negatives Charakteristikum einer typisch nordischen Ausdrucksweise gewertet denn als Darstellung der geistigen Befreiung des Künstlers.

Trotzdem gibt es schon einige Autoren im Ausland, wie z.B. Hilton Kramer, Hauptkritiker der Times, der Leser und Betrachter aufzuklären versucht, indem er auf den Expressionismus als erste Gegen-Kultur dieses Jahrhunderts hinweist.¹⁾

Aus Protest gegen den traditionellen Akademiebetrieb und den eingefahrenen wilhelminischen Wohlstandsbürger war der Expressionismus ein Instrument sozialer und geistiger Befreiung des Einzelnen, "dabei entwickelten die Künstler ein Sendungsbewußtsein und okkupierten Rollen und Funktionen, die weit über den angestammten ästhetischen Bereich hinausgingen ... Diese Manifestationen haben zunächst wenig mit einem bestimmten Nationalcharakter zu tun, sie erlauben jedoch Rücksichten auf die geistige und politisch-gesellschaftliche Verfassung der betreffenden Länder."²⁾

Auch in Ländern außerhalb von Deutschland entwickelten sich künstlerische Tendenzen im expressionistischen Sinne, wenn man unter Expressionismus alle Tendenzen versteht, die in Abwendung von traditionellen Darstellungsprinzipien eine neue Realität im Gemälde geschaffen haben. Seine Protagonisten nahmen ihre Anfänge in der Vorstellungswelt des Symbolismus, in seiner Idee der Einheit von Kunst und Leben. Die Subjektivität wird nicht mehr kunstvoll verschleiert, sondern absolut gesetzt. Hinzu kommen die gemeinsamen europäischen Vorbilder Cézanne, Gauguin, van Gogh und Munch. Daraus entwickelt sich in Frankreich und Italien eine neue Ästhetik, in Deutschland dagegen mehr ein weltanschauliches Phänomen, das nicht nur auf die bildende Kunst beschränkt bleibt.

1) Vgl. Robert von Berg: Expressionismus - eine Notstandskunst, in: Süddeutsche Zeitung, 9.12.1980.

2) Eduard Beaucamp: A.a.O., S. 58.

Der Expressionismus war hier weitgehend Sache einer bestimmten Generation. Ruhelose, leidenschaftliche Emotionen, die nicht nur die Kunst erfaßte, sondern auf alle Lebensbereiche übergegriffen hat. Der große umfassende Nenner in Deutschland ist "der 'Glaube an Entwicklung, an eine neue Generation ... die die Zukunft trägt', der Wille zur 'Lebensfreiheit' (Kirchner) und das 'Vorwärts um jeden Preis' (Franz Marc)"¹⁾. Diese revolutionäre Tendenz in allen Lebensbereichen ist der primäre Charakterzug des Expressionismus in Deutschland und unterscheidet ihn von den Kunsterscheinungen des übrigen Europas der ersten zwei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts.

1) Eduard Beaucamp: A.a.O., S. 58.

Literaturverzeichnis

Verwendete Konversationslexica in chronologischer Reihenfolge:

Brockhaus in 4 Bänden, Leipzig 1925, Band 1

Meyer's Lexikon in 20 Bänden, Leipzig 1926, Band 6

Der Große Brockhaus in 20 Bänden, Leipzig 1930, Band 5

Hebbel's Konversationslexikon in 2 Bänden, Regensburg
1933, Band 1

Der Neue Brockhaus in 4 Bänden, Leipzig 1936, Band 1

Meyer's Lexikon in 12 Bänden, Leipzig 1937, Band 5

Knaurs Lexikon, Berlin 1939, Band 1.

Schweizer Lexikon in 7 Bänden, Zürich 1946, Band 3

Der Große Brockhaus in 12 Bänden, Wiesbaden 1953, Band 3

Bertelsmann-Lexikon in 4 Bänden, Gütersloh 1955, Band 1

Der Große Herder in 12 Bänden, Freiburg 1954, Band 3 und
Ergänzungsband, Freiburg 1962

Meyer's Neues Lexikon in 8 Bänden, Leipzig 1962, Band 3
und Ergänzungsband

Der Neue Brockhaus in 5 Bänden, Wiesbaden 1962, Band 2

Ullstein-Handlexikon, Berlin 1964, Band 1

Das Große Duden-Lexikon in 8 Bänden, Mannheim 1965,
Band 2

Großes Donauland-Lexikon in 4 Bänden, Wien 1966, Band 1

Der Große Knaur in 4 Bänden, München 1966, Band 1

Brockhaus-Enzyklopädie in 20 Bänden, Wiesbaden 1968,
Band 5 und Ergänzungsband

Meyer's Neues Lexikon in 12 Bänden, Leipzig 1972, Band 4

Lexiothek. Das Bertelsmann Lexikon in 10 Bänden, Güters-
loh 1973, Band 3

Meyer's Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, Mannheim
1973, Band 8

Bertelsmann Handlexikon, Gütersloh 1975, Band 1

Das Große Fischer Lexikon, München 1975/76, Band 5

Meyer's Neues Lexikon in 8 Bänden, Mannheim 1978, Band 2

Der Große Brockhaus in 12 Bänden, Wiesbaden 1978, Band 5

Englischsprachige Konversationslexica

The Encyclopaedia Britannica, 24 volumes, London, New
York 1929, vol. 17

Chamber's Encyclopaedia, 15 volumes, London 1950, vol. 10

Collier's Encyclopedia, 24 volumes, New York 1950, vol. 9

Everyman's Encyclopaedia, 12 volumes, London 1958, vol. 5

Encyclopaedia Britannica, 24 volumes, London 1962, vol. 17

Encyclopaedia Americana, 30 volumes, U.S.A. 1978, vol. 10

Französische Konversationslexica

Grande Larousse Encyclopédique, 10 Bände, Paris 1961,
Band 4

Encyclopaedia Universalis, 12 Bände, Paris 1968, Band 6

La Grande Encyclopédie Larousse, 20 Bände, Paris 1973,
Band 8

Italienische Konversationslexica

Enciclopedia Italiana, 30 Bände, Mailand 1952, Band 14

Enciclopedia Cattolica, 12 Bände, Vatikan 1950, Band 5

Enciclopedia Hoepli, 10 Bände, Mailand 1955, Band 3

Grande Dizionario Enciclopedico, 12 Bände, Turin 1956,
Band 5

Lessico universale Italiano, 20 Bände, Rom 1971, Band 7

Allgemeine Literatur

Unterstrichenes kennzeichnet die Zitierweise:

Best, Otto F. (Hrsg.): Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1976. Hier: VI. Diskussionen, Debatten - Ernst Bloch: Diskussion über Expressionismus

Eimert, Dorothea: Der Einfluß des Futurismus auf die Deutsche Malerei, Köln 1974

Gogh, Vincent van: Briefe an seinen Bruder, 5 Bände, Berlin 1914/18

Gosztony, Alexander: Der Mensch in der modernen Malerei, München 1970

Grohmann, Will: Kunst unserer Zeit, Köln 1966

Hetzer, Theodor: Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800, in: Aufsätze und Vorträge, Bd. I, Leipzig 1957

Imdahl, Max/Vriesen, Gustav: Robert Delaunay, Licht und Farbe, Köln 1967

Kaschnitz von Weinberg, Guido: Struktur, aus: Enciclopedia Dell' Arte Antica Classica e Orientale, Bd. VII, 1965

Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus, Ausst.-Katalog, München 1980

Leymarie, Jean: Fauvismus, Genf 1959

Liska, Pavel: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Diss., Düsseldorf 1976

Lukács, Georg: Größe und Verfall des Expressionismus, in: Probleme des Realismus, Berlin 1955

Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. III. Die Kunst unserer Tage, München 1927

Meyer, Peter: Europäische Kunstgeschichte, Zürich 1947

- Mittelsraß, Jürgen: Vom Nutzen einer Enzyklopädie.
Sonderbeitrag in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim 1971,
Bd. I, S. X
- Pächt, Otto: Ende der Abbildtheorie, in: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, München 1977. Erstveröffentlichung: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 3/4, Leipzig 1930/31 (Neuauflage)
- Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975
- Passarge, Walter: Die Philosophie der Kunstgeschichte der Gegenwart, Berlin 1930
- Picasso, Pablo: Sammlung Marina Picasso, Ausst.-Katalog, München 1981
- Piel, Friedrich: Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst, in: Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. I, Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jh., Berlin 1965
- Piel, Friedrich: Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Scriptum vom Wintersemester 1975/76
- Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Wien 1893
- Roh, Franz: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958
- Roh, Franz: Entartete Kunst, Hannover 1962
- Roh, Franz: Streit um die moderne Kunst, München 1962
- Sedlmayr, Hans: Die Revolution in der modernen Kunst, Hamburg 1955
- Sedlmayr, Hans: Das große Reale und das große Abstrakte. Rezension zu Werner Haftmann: Malerei des 20. Jh., in: Wissenschaft und Weltbild, 1, Wien 1955
- Schmidt, Paul Ferdinand: Die deutschen Veristen, in: Das Kunstblatt, Berlin 1924
- Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, Diss. München 1908, Neuaufgabe, München 1959

Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik,
München 1912

Worringer, Wilhelm: Künstlerische Zeitfragen,
München 1921

Literatur zum Expressionismus in chronologischer Reihen-
folge:

Matisse, Henri: Notes d'un peintre, in: Grand
Revue, 1908; übersetzt in: Kunst
und Künstler VII, Berlin 1909

Scheffler, Karl, in: Kunst und Künstler VI, Berlin 1911

Schmidt, Paul Ferdinand: Über Expressionisten, in: Die
Rheinlande, Bd. 21, Düsseldorf
Dezember 1911

Katalog der 22. Ausstellung der Berliner Sezession,
2. Auflage, Berlin 1911

Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes West-
deutscher Kunstfreunde und Künst-
ler zu Köln 1912

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst,
München 1912 und Bern 1956

Der Blaue Reiter, hsg. von Kandinsky und Franz Marc:
München 1912

Deri, Max: Die Kubisten und der Expressionis-
mus, in: Pan, Nr. 51, 1912

Jantzen, Hans: Über Prinzipien der Farbengebung
in der Malerei, Vortrag Berlin 1915

Worringer, Wilhelm: Zur Entwicklungsgeschichte der mo-
dernen Malerei, in: Deutsche und
französische Kunst, München 1915

Burger, Fritz: Cézanne und Hodler, München 1915

Utitz, Emil: Die Grundlagen der jüngsten Kunst-
bewegung, Stuttgart 1915

Raphael, Max: Von Monet bis Picasso, München 1915

Fechter, Paul: Der Expressionismus, München 1914

Einstein, Carl: Negerplastik, Leipzig 1915

- Bahr, Hermann: Expressionismus, München 1916
- Däubler, Theodor: Der neue Standpunkt, Dresden 1916
- Walden, Herwarth: Einblick in die Kunst, in: Der Sturm, Berlin 1917
- Burger, Fritz: Einführung in die moderne Kunst, Berlin 1917
- Hausenstein, Wilhelm: Über Expressionismus in der Malerei, (Vortrag der deutschen Gesellschaft) Berlin 1918
- Landsberger, Franz: Impressionismus und Expressionismus, Leipzig 1919
- Deri, Max: Naturalismus, Idealismus, Expressionismus, Berlin 1919
- Deri, Max: Einführung in die Kunst der Gegenwart, Leipzig 1919
- Däubler, Theodor: Im Kampf um die moderne Kunst, in: Tribüne der Kunst und Zeit, hsg. v. Karl Edschmid, Berlin 1919
- Däubler, Theodor: Der neue Standpunkt, Leipzig 1919
- Walden, Herwarth: Die neue Malerei, in: Der Sturm, Berlin 1919
- Grauthoff, Otto: Formzertrümmerung und Formaufbau, Berlin 1919
- Marc, Franz: Briefe, Aufzeichnungen, Aphorismen, 2 Bde., München 1920
- Sydow, Eckardt von: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei, München 1920
- Hausenstein, Wilhelm: Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart und Berlin 1920
- Picard, Max: Das Ende des Impressionismus, München 1920
- Deri, Max: Die neue Malerei, Leipzig 1921
- Utitz, Emil: Die Kultur der Gegenwart, Stuttgart 1921
- Marzynski, Georg: Die Methode des Expressionismus, Leipzig 1921
- Grauthoff, Otto: Die neue Kunst, Berlin 1921

- Fechter, Paul: Nachexpressionistische Situation,
in: Das Kunstblatt, Berlin 1925
- Westheim, Paul: Für und Wider, kritische Anmerkungen
zur Kunst der Gegenwart, Berlin 1925
- Woermann, Karl: Die Kunst der neuesten Zeit, Leipzig
1925
- Westheim, Paul: Künstlerbekenntnisse, Briefe, Tage-
buchblätter, Betrachtungen heutiger
Künstler, Berlin 1924
- Hildebrandt, Hans: Handbuch der Kunstwissenschaft:
Die Kunst des 19. und 20. Jahr-
hunderts, Potsdam 1924
- Walden, Herwarth: Expressionismus, Futurismus, Kubis-
mus, in: Der Sturm, Berlin 1924
- Roh, Franz: Nachexpressionismus, Leipzig 1925
- Hartlaub, Gustav F.: Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei
seit dem Expressionismus, Kunsthalle
Mannheim 1925
- Haak, Friedrich: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhun-
derts, 2. Teil, Esslingen 1925
- Hamann, Richard: Die deutsche Malerei vom 18. bis zum
Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig
und Berlin 1925
- Grosz, George/Herzfelde, Wieland: 'Die Kunst ist in Ge-
fahr'. 3 Aufsätze, Berlin 1925
- Springer, Anton: Handbuch der Kunstgeschichte,
Leipzig 1925, Bd. 5
- Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, in:
Propyläen Kunstgeschichte,
Berlin 1926, Bd. 16
- Walden, Herwarth: Expressionismus, in: Der Sturm,
Berlin 1926
- Nolde, Emil: Briefe aus den Jahren 1894-1926,
hrsg. Max Sauerlandt, Berlin 1927
- Breysig, Kurt: Eindrucks- und Ausdruckskraft,
Berlin 1927

- Sauerlandt, Max: Die Kunst der letzten 50 Jahre,
Berlin 1935
- Schardt, Alois J.: Franz Marc, Berlin 1936
- Schmalenbach, Fritz: Grundlinien des Frühexpressionismus, in: Kunsthistorische Studien,
Basel 1941
- Hartlaub, Gustav: Die Graphik des Expressionismus in
Deutschland, Stuttgart 1947
- Winkler, Walter: Psychologie der modernen Kunst,
Tübingen 1949
- Hess, Walter: Das Farbproblem in den Selbstzeug-
nissen französischer und deutscher
Maler im Ausgang des 19. und 1. Vier-
tel des 20. Jahrhunderts, Diss.,
München 1950
- Schmidt, Paul: Geschichte der modernen Malerei,
Stuttgart 1952
- Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei,
Berlin 1954
- Schreyer, Lothar und Walden, Nell: Der Sturm - Ein Erin-
nerungsbuch an H. Walden und die
Künstler aus dem Sturmkreis,
Baden-Baden 1954
- Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München
1954, 2 Bde.
- Denecke, Christel: Die Farbe im Expressionismus,
Düsseldorf 1955
- Roters, Eberhard: Ernst Ludwig Kirchners Begriff der
'Hieroglyphe' und die Bedeutung des
graphischen Details, in: Edwin Reds-
lob zum 70. Geburtstag. Eine Fest-
gabe, Berlin 1955
- Buchheim, Lothar-Günther: Die Künstlergemeinschaft
Brücke, Feldafing 1956
- Röthel, Hans Konrad: Moderne Deutsche Malerei,
Wiesbaden 1956
- Schreyer, Lothar: Erinnerungen an Sturm und Bauhaus,
München 1956
- Busch, Günther: Grundfragen einer Deutung von Ex-
pressionismus, in: Das Kunstwerk,
Krefeld 1955/56, Heft 4

- Hess, Walter: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956
- Selz, Peter: German Expressionist Painting, Los Angeles 1957
- Myers, Bernard S.: Die Malerei des Expressionismus, Köln 1957
- Buchheim, Lothar-Günther: Der Blaue Reiter und die "Neue Künstlervereinigung München", Feldafing 1959
- Schmalenbach, Fritz: Das Wort 'Expressionismus', in: Neue Zürcher Zeitung, 12.5. und 21.9.1962
- Raabe, Paul: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus 1910-21, Stuttgart 1964
- Gehlen, Arnold: Zeit-Bilder, Bonn 1965
- Röthel, Hans Konrad: Die Brücke;
- Langner, Johannes: Der Blaue Reiter;
- Haftmann, Werner: Maß und Form in der deutschen modernen Malerei, in: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten, hsg. von Hans Steffen, Göttingen 1965
- Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966
- Hofmann, Werner: Aquarelle des Expressionismus, Köln 1966
- Gordon, Donald E.: Kirchner in Dresden, in: Art Bulletin, Sept./Dec. 1966
- Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner, München 1968
- Hofmann, Werner: Von der Nachahmung zur Wirklichkeit, Köln 1969
- Willett, John: Expressionismus, München 1970
- Perkins, G.C.: Expressionismus. Eine Bibliographie zeitgenössischer Dokumente 1910-1925, Zürich 1971
- Roters, Eberhard: Europäische Expressionisten, Berlin, München, Wien 1971

- Sottriffer, Kristian: Expressionismus und Fauvismus,
Wien, München 1971
- George Grosz: Ausst.-Katalog, Berlin 1971
- Wichmann, Siegfried: Der silhouettierende Stil in Europa
unter dem Einfluß des japanischen
Holzschnitts; und:
- Jaffé, Hans: Von van Goghs Suche nach dem heiteren
Leben im japanischen Holzschnitt;
beide Aufsätze in: Weltkulturen und
Moderne Kunst, Ausst.-Katalog,
München 1972
- Vogt, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im
20. Jahrhundert, Köln 1972
- Altmeier, Werner: Die bildende Kunst des deutschen
Expressionismus im Spiegel der Buch-
und Zeitschriftenpublikationen zwi-
schen 1910 und 1925, Diss.,
Saarbrücken 1972
- Pehnt, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus,
Stuttgart 1973
- Dube, Wolf-Dieter: Die Künstlergruppe Brücke und der
deutsche Expressionismus, Slg. Buch-
heim, Ausst.-Katalog I, München 1973
- Dube, Wolf-Dieter: Die Expressionisten, Frankfurt a.M.,
Berlin, Wien 1975
- Dube, Wolf-Dieter: 'Der Lustmörder' von Heinrich Maria
Davringhausen, in: Pantheon XXI,
München 1973
- Künstlergruppe Brücke: Fragment eines Stammbuches mit
Beitrügen von Ernst Ludwig Kirchner,
Fritz Bleyl und Erich Heckel, hsg.
von Leopold Reidemeister, Berlin
1975
- Nolde, Emil: Mein Leben, Köln 1976
- Wiese, Stefan von: Die Graphik des Expressionismus,
Stuttgart 1976
- Hodurek, Waltraud: Die Selbstbildnisse der Nord- und
Mitteldutschen Expressionisten,
Diss., München 1976
- Hamann, Richard/Hermand, Jost: Epochen deutscher Kul-
tur 5: Expressionismus, München 1976

Glatzel, Ursula: Die Bedeutung der Volkskunst für
den Blauen Reiter, Diss.,
München 1977

Schneckenberger, Manfred: Der deutsche Expressionismus;

Gollek, Rosel/Roters, Eberhard: Der Blaue Reiter, in:
Propyläen-Kunstgeschichte, Frank-
furt 1977, Bd. 12

Vogt, Paul: Der Blaue Reiter, Köln 1977

Wassily Kandinsky: Ausst.-Katalog, München 1977

Rothe, Wolfgang: Der Expressionismus, Frankfurt 1977

Vogt, Paul: Expressionismus. Deutsche Malerei
zwischen 1905 und 1920, Köln 1978

Berlin-Paris 1900-1933, Ausst.-Katalog, Paris 1978

Haftmann, Werner: Der Mensch und seine Bilder,
Köln 1980

Franz Marc: Ausst.-Katalog, München 1980

Ernst Ludwig Kirchner: Ausst.-Katalog, München 1980

Deutscher Expressionismus: Ausst.-Katalog, New York 1980

Die Rheinischen Expressionisten: Verlag Aurel Bourgers,
Recklinghausen 1980

Berg, Robert von: Expressionismus - eine Notstands-
kunst, in: Süddeutsche Zeitung
9.12.1980

Lietzmann, Sabina: Prophetische Kunst, in: FAZ 24.11.1980

Herrn Professor Dr. F. Piel bin ich für
die Anregung zum Thema sowie dessen Be-
treuung zu großem Dank verpflichtet.

Meinem Mann danke ich für seine morali-
sche Unterstützung.

L e b e n s l a u f

Bärbel Wauer, geboren 23. März 1952 in Köln als Tochter des Dipl. Ingenieurs Helmut Krieg und seiner Ehefrau Anneliese Krieg, geb. Braun.

- | | |
|---------------------|---|
| 1958-1963 | Besuch der ev. Volksschule in Köln |
| 1963 | Aufnahmeprüfung für die städtische Elisabeth-von-Thüringen Schule |
| 1963-1967 | Besuch der Elisabeth-von-Thüringen Schule in Köln |
| 1967-1973 | Schulwechsel auf das Nicolaus-Cusanus-Gymnasium in Bergisch-Gladbach |
| 29.5.1973 | Reifeprüfung |
| 6.6.1973 | Beginn des Studiums mit dem Hauptfach Kunstgeschichte und den Nebenfächern Zeitungswissenschaften und Alte Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München |
| 1975 | Wechsel der Nebenfächer: Pädagogik und Völkerkunde |
| Sept./
Okt. 1976 | Studentisches Praktikum am Bayerischen Nationalmuseum München |
| seit 1978 | Vorliegende Arbeit unter Betreuung von Professor Dr. F. Piel |
| seit 1979 | Mitarbeit im Verlag 'Kunst und Technik' München |
| seit 1979 | verheiratet mit Dr. Berthold Wauer |

